

**Studien zum Problem
der Dichterischen Existenz Jean Pauls**

Marianne Riegler

STUDIEN ZUM PROBLEM
DER DICHTERISCHEN EXISTENZ JEAN PAULS

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Marianne Riegler
aus Augsburg

München

1959



Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität München

Referent: Professor Dr. Hans-Heinrich Borchardt

Tag der mündlichen Prüfung: 30. 7. 1957

UNI-DRUCK, München 13, Amalienstraße 85

INHALTSÜBERSICHT

Studien zum Problem der dichterischen Existenz Jean Pauls

Einleitung

1. Historische Entwicklung des Problems
2. Konzeption und Methode der Untersuchung

Die Voraussetzungen der dichterischen Existenz Jean Pauls

1. Der "Instinkt des Unbewußten" - Jean Pauls dichterisches Sendungsbewußtsein
2. Die Bewußtheit - Jean Pauls Auffassung des Genies
3. Jean Pauls Auseinandersetzung mit Fichte
4. Das Todeserlebnis - Jean Pauls Weltanschauung und seine Definition des "Humors"
5. Das Verhältnis zur Sprache

Die Problematik der dichterischen Existenz Jean Pauls - Der "Komet" als Selbstdarstellung und Konfession

1. Nachweis des autobiographischen Charakters anhand der Entstehungsgeschichte
2. Der allegorische Charakter der Fabel
3. Die Form
4. Die Charaktere
5. Der Kain

Zusammenfassung und Schluß



Digitized by the Internet Archive
in 2026

EINLEITUNG

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete eine Untersuchung des in der Dichtung Jean Pauls so häufig auftretenden Doppelgänger-Motivs. Es zeigte sich jedoch sehr bald, daß ein Thema "Das Motiv des Doppelgängers" weder den Wesenskern dieses für die Dichtung Jean Pauls spezifischen Phänomens treffen würde, noch auch, daß, wenn dieser Wesenskern gefunden ist, sämtliche in der Dichtung darauf zurückgehenden Erscheinungsformen damit gekennzeichnet wären.

Doppelgänger, "so heißen Leute, die sich selber sehen", sagt Jean Paul in einer erläuternden Fußnote zu seinem Siebenkäs. Das Wesen des Doppelgängertums im Jean Paul'schen Sinne ist es also, das großartige dichterische Symbol zu sein für das Vermögen der Objektivierung des Ich, und zwar der Objektivierung des Ich in einem Denkvorgang. Diese Tatsache ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Interpretation nicht nur des Doppelgängermotivs, sondern des gesamten Jean Paul'schen Werkes. Das "helle Bewußtsein des Ich", die Ich-Bewußtheit, ist der Wesenskern und das Grundmotiv für das Phänomen des Doppel-Ich, in welcher Form auch immer es im Werke Jean Pauls auftreten mag.

" Ohne dieses helle Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt." ¹⁾

Diesem "hellen Bewußtsein des Ich" entspricht eine Geisteshaltung, die zu gleicher Zeit und in weitgehender gegenseitiger Unabhängigkeit ihre äußerste dichterische Verwirklichung im Werke Jean Pauls und ihre letzte philosophische Durchdringung in der Philosophie Fichtes gefunden hat. Jean Paul und Fichte, der Dichter und der Philosoph, schreiben als Exponenten ihrer Zeit am letzten Akt der "Tragödie eines zu äußerster Denkbrechung gealterten Menschturns", ²⁾

Die Wurzeln dieser Geisteshaltung aber liegen am Beginn der Neuzeit, wo der Mensch sich zum erstenmal seiner Individualität bewußt wird, in jenem augustinischen "experimentum medietatis" (Augustinus, De trinitate)³⁾, in dem

1) S. W., I. Abt., Bd 6 "Blumen-, Frucht- und Dornenstücke", S. 122

2) Max Kommerell, Dichter als Führer, S. 337

3) vgl. Walther Rehm, Experimentum medietatis

das Ich sich "wie auf einen Wink auf sich selbst als den Mittelpunkt der Welt" geworfen hat. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts läßt Pico della Mirandola in seiner "Würde des Menschen" Gott zum ersten Menschen sprechen:

"...Ich habe dich in die Mitte der Welt gesetzt, damit du von dort bequem um dich schaust, was es alles in dieser Welt gibt. Wir haben dich weder als einen Himmlischen noch als einen Irdischen, weder als einen Sterblichen noch als einen Unsterblichen geschaffen, damit du als dein eigener, vollkommen frei und ehrenhalber schaltender Bildhauer und Dichter dir selbst die Form bestimmst, in der du zu leben wünschst. Es steht dir frei, in die höhere Welt des Göttlichen dich durch den Entschluß deines eigenen Geistes zu erheben." ¹⁾

In allen Bereichen des Geistigen war die Zeit reif zum "experimentum suae medietatis" des Menschen. Der objekgerichtete mittelalterliche Mensch erfährt schwerste Erschütterungen durch die umwälzenden naturwissenschaftlichen Erkenntnisse eines Nikolaus Kopernikus, eines Johannes Kepler, Newton und Galileo Galilei. In diesen "revolutionibus orbium coelestium" bleibt die Erde nicht länger Mittelpunkt der Schöpfung. Damit relativiert sich die Gültigkeit aller Objekte, die bisher in eine festgefügte Hierarchie eingeordnet waren. Der Mensch wird auf sich selbst als einzige verbürgte Sicherheit zurückgeworfen. Sein Blickfeld wird subjektgerichtet.

Die zerfallende theozentrische Gläubigkeit, im Scheitern begriffen durch das Versagen derjenigen, die das Amt des Mittlers zwischen Gott und dem Menschen innehatten, findet den Verkünder des unmittelbaren Gottbezuges in Martin Luther. Ausschlaggebend im religiösen Bereich wird die Frage, wie finde ich einen gnädigen Gott. Auch im religiösen Bereich wird das Weltbild anthropozentrisch.

Die einzelnen Bereiche des Geistigen differenzieren sich im Verlaufe ihrer Entwicklung stetig; so läßt sich das im Allgemein-Geistigen wurzelnde Problem dieser Untersuchung nur skizzenhaft im historischen Verlauf seiner Verwirklichung in der Dichtung andeuten.

Seine dichterische Verwirklichung findet das neue Weltbild in der Dichtung der Renaissance, die ihr Vorbild in der Antike sucht. In Shakespeares Dramen ersteht die Tragödie der Griechen zu einer neuen Tragik, die ein Schicksal

1) zitiert nach Otto Funke, Epochen der neueren englischen Literatur, Bern 1945, S. 14

fordert, das im Bereiche des christlichen Mittelalters keinen Platz gefunden hätte. Die ausschlaggebende Rolle des autonomen Geistes, der sich in der Reflexion von aller naiven Unmittelbarkeit selbst ausschließt, findet hier schon ihren Ausdruck im Dichter des Hamlet. Jean Paul hatte seine "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei" ursprünglich dem toten Shakespeare in den Mund gelegt. Und mußte sich der Schöpfer des Roquairol nicht zutiefst zum Dichter des Hamlet hingezogen fühlen, der in seinem Monolog spricht:

"So macht Bewußtsein Feige aus uns allen;
Der angeborenen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkt;
Und Wagestücke hohen Flugs und Werts,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen."

Auch das "Theater auf dem Theater", das "Spiel im Spiel", das bei Shakespeare wiederholt vorkommt, und das im Jean Paul'schen Sinne eine "unendliche Reihe" anschneidet und darüber hinaus durch Bewußtmachung den Realitätswert des Spiels auf der ersten Ebene, und mehr noch sich selbst fragwürdig erscheinen läßt, zeugt für die weit vorangeschrittene Reflektiertheit, die Bewußtheit, seines Schöpfers.

Und fragwürdig ist das neugewonnene Selbstbewußtsein des Menschen bereits im Zeitalter des Barock geworden. Der Barockmensch lebt in einer Angst um die Identität seines Ich in den ewigen Verwandlungen, denen es unterworfen ist. "Wo find ich mich?" ruft z. B. ein Andreas Gryphius immer wieder aus,

"Ach Todten / ach was lern ich hier!
Was bin ich / und was werd ich werden!"¹⁾

Diese Daseinsangst - nicht zuletzt wurzelnd in den verwirrten Zeitläufen des 17. Jahrhunderts - wird überwunden entweder durch eine Weltflucht, den Rückzug auf die unangefochtene Einsamkeit des eigenen Inneren - Simplicius Simplicissimus beschließt sein Leben als Eremit! - oder aber durch ein übersteigertes Selbstgefühl, eine Verliebtheit in das eigene Ich: "Das Doppelgleichnis vom Narziß und von der Verwandlung sind die eigentlichen barocken Mythen."²⁾

Sanktioniert aber wird das neu gewonnene Ich-Bewußtsein des Menschen durch das Zeitalter der Aufklärung. Die tragenden Kräfte des geistigen Lebens gehen

1) Andreas Gryphius, Gedanken über den Kirchhof und die Ruhestätte der Verstorbenen

2) Julius Rüttsch, Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater, S. 99

über an die Philosophie, in deren Zentrum die alles vermögende menschliche Ratio steht. Von Descartes über Spinoza und Leibniz bis hin zu Immanuel Kants Ich als transzendentaler Apperzeption wird hier der Weg für Fichte und die Romantik bereitet. Einen eigentlichen dichterischen Ausdruck konnte der extreme Rationalismus nicht finden.

Doch bildet die rein beschreibende, im höchsten Falle eudaimonistisch betrachtende Naturdichtung eines Haller, Brockes, Ewald von Kleist eine wesentliche Entwicklungsstufe der Bewußtwerdung des Ich in der Dichtung. Der Mensch erfährt hier die Natur als reines Objekt.

Nicht nur aber steht die Natur jetzt objektiv dem Menschen gegenüber, sondern - und das ist bereits die nächste Stufe: indem der Mensch sich der Natur als reinen Objekts bewußt wird, tritt er selbst heraus aus dem Zusammenhang der Natur, das heißt, er muß sich notwendig im Erkennen des Objekts als Subjekt erfahren:

"Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
über die Fluren verstreut,
Schöner ein froh Gesicht, das den großen Gedanken
deiner Schöpfung nocheinmal denkt!"

Von Anfang an ist der Akt der Selbstbewußtwerdung des Individuums auf das engste verknüpft mit der Frage nach der inneren Freiheit des Menschen: Freiheit aus der Enge des Glaubens, Freiheit aus der Gebundenheit der Natur und den Gesetzen ihrer Kausalität, Freiheit aus den Fesseln der Vernunft! - Das Prometheus-Ideal des Sturm und Drang wird zum Symbol für die nun vollzogene Bewußt-Werdung des Individuums zu einem gesteigerten Selbstbewußtsein, das aber - in der Person Goethes seine höchste Vollendung findend - noch von der Basis einer organisch-ganzheitlichen Existenz innerhalb des Kosmos getragen wird. Der Daimon, der die höchste Existenzform des freien Individuums, das Genie, auszeichnet, hat noch teil an beiden Bereichen, dem der Natur und dem des Geistes:

"Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehn
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehn
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußst du sein, dir kannst du nicht entfliehn!
So sangen schon Sibyllen, so Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt!"

Das Ich-Bewußtsein Goethes beruht auf dem Wissen um das So-Sein-Müssen, das keine Zeit und keine Macht zerstören kann. Darin wurzelt die Freiheit seiner Person jedem äußeren und inneren Schicksal gegenüber, daraus zieht er "die Freiheit und Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt."

Nach ihm aber setzt die große, bereits durch den Rationalismus angebahnte "Denkbrechung" ein: Der natürliche Bezug zwischen Subjekt und Objekt wird "zerdacht". Das Selbstbewußtsein oder Ich-Bewußtsein wird zur Ich-Bewußtheit. Das Ich, bisher im Vollgefühl seiner eigenen Macht aus sich selber wirkend, bezieht einen Standpunkt sich selbst gegenüber. Es wird sich seiner selbst bewußt. Was als Freiheit des Individuums erstrebt und erlebt worden war, wird mit dem Akt der Bewußtwerdung der Freiheit, über die das Ich verfügt, zur bewußt angewandten Freiheit, zur Willkür. Jean Pauls Roquairol, das "Kind und Opfer seines Jahrhunderts", muß nicht mehr so sein, ja es verfügt gar nicht mehr über ein inneres Gesetz, dem es folgen könnte. Mit absoluter Freiheit und Unabhängigkeit teilt es sich als "Regisseur seines inneren Theaters" willkürlich heute diese, morgen jene "Rolle" im Leben zu.

Dieses Sich-selbst-Zusehen aus Ich-Bewußtheit einerseits, das jede Unmittelbarkeit des Erlebnisses ausschließt, und das daraus folgende Freisein von jedem inneren Gesetz, die Willkür andererseits, sind - wenn auch in ständigem Bemühen um ihre Überwindung - wesentliche Elemente des Gestaltungsprinzips, aus dem das Jean Paul'sche Werk erwächst.

Eine andere Frage aber ist die, wie weit in diesem Zusammenhang Friedrich Theodor Vischers Bemerkung aus den "Kritischen Gängen" (S. 428) Zuständigkeit erhält:

"Im Grunde handelt es sich bei diesem Hang zur Formlosigkeit, der so tief in uns sitzt, einfach um eine Verwechslung, eine Übertragung des Inhalts auf die Form; statt Nürrisches zu beschreiben, lieben wir, nürrisch zu schreiben, statt den Rausch darzustellen, rauschig darzustellen, statt Krummes und Hartes zu zeichnen, krumm und hart zu zeichnen",

d. h. wie weit es sich bei dem Anschein der willkürlichen Formlosigkeit des Jean Paul'schen Werkes um eine Notwendigkeit des Ausdrucks in dieser Form, um die dichterische Verwirklichung einer Geisteshaltung in Gehalt und Gestalt, eben um das Gewinnen einer neuen Form handelt, so daß Jean Pauls Dichtung nicht nur der künstlerische Ausdruck dieser Welthaltung ist, die auf dem Gebiet der Philosophie ihren Höhepunkt in Fichtes Wissenschaftslehre gefunden hat, sondern daß sie in ihrer Ganzheit die dichterische Verwirklichung einer

existentiellen Situation darstellt, die sich aus der oben angedeuteten geistigen Entwicklung ergeben hat.

Umso mehr scheint diese Annahme berechtigt, als eine Äußerung Jean Pauls überliefert ist, in der er von sich selbst sagt:

"Ich wäre nicht ich, schriebe ich anders,
und was diese meine Schreibweise mich kostet,
ahnet das Volk auf seinem Miste nicht."¹⁾

II.

Die Untersuchung geht aus von der Voraussetzung, daß das Material des Dichters die Sprache ist. Der Dichter ist der Schöpfer des Sprachkunstwerkes, und jedes Sprachkunstwerk ist zugleich auch ein Sprachdenkmal, errichtet genau an der Grenze zwischen bereits Gesagtem und bisher unsagbar Gebliebenem, noch nicht ins Begriffliche, ins Wort Eingeholtem:

"Die Sprache ist der feinste Linienteiler der Unendlichkeit,
das Scheidewasser des Chaos"²⁾

sagt Jean Paul, und das bedeutet, daß der Sprachschöpfer, der Dichter, in eine Situation gestellt ist, die ihn zum Vorposten an der Grenze von Kosmos und Chaos, von Genanntem und noch Ungenanntem, von bereits zum Begriff Gewordenem und bisher noch Unbegriffenem macht. Durch das Medium seiner individuellen Existenz holt er je in und für seine Situation das bis dahin außersprachlich Gebliebene, nicht Be-griffene in die Sprache ein und verleiht ihm die ihm adäquate Gestalt im sprachlichen Kunstwerk. Damit ist im echten "Gedicht" - d. h. im Gedichteten - ein der jeweiligen Gegenwart des Dichters und seiner geistigen Situation entsprechender, in etwa für beide symbolischer Gegenstand der Wirklichkeit geschaffen. So stellt jedes echte Gedicht einen Seinsgewinn dar, der zwar zu Zeiten vergessen, aber in seiner Existenz nicht geleugnet werden kann. Darin besteht der überzeitliche Wert jedes echten Gedichts; damit soll aber auch gesagt sein, daß ein Sprachkunstwerk nicht nur aus sich selbst

1) Eduard Berend, Jean Pauls Persönlichkeit, S. 91

2) Jean Paul, Levana, § 131, Sprache und Schrift, S. W., I. Abt., Bd 12, S. 363

verstanden werden kann, sondern als Gegenstand der Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft zum besseren Verständnis und zu seiner letztlichen Würdigung auch unter dem Aspekt seiner historischen Situation zu betrachten ist.

Sprache, Motiv, Charaktere, die ganze fiktive Welt von Jean Pauls Romanen¹⁾ und die Gestalt seiner Dichtung an sich sind aufzufassen als Metaphern, als Bilder und Gleichnisse, sinnbildlich für die geistige "Welt" des Dichters. Daher gilt es, auf dem Wege der Interpretation unter Hinzuziehung des geistesgeschichtlichen Aspekts den Horizont dieser Welt auszugehen und in ihrem Brennpunkt den "Ort" - der Übereinkunft wegen sei der Heidegger'sche Terminus gebraucht¹⁾ - dieser Dichtung, in dem das Geheimnis der Identität auch der heterogensten Elemente einer Dichtung ruht, oder vom Dichter aus gesehen, jene Stelle, wo seine dichterische Existenz steht in seinem individuellen Falle, zu suchen.

Diese Studien versuchen, einen Weg zu finden durch das Labyrinth der verwirrenden Vielfalt der Erscheinungsformen des Jean Paul'schen Werkes, sowohl in stofflicher, als auch in stilistischer Hinsicht, der alle Phänomene dieses Werkes berührt, ohne wesentliche Bestandteile zu ignorieren, sie als vom Dichter "verfehlt" (Nerrlich) zu bezeichnen, oder sie, wegen ihrer scheinbaren Unvereinbarkeit, einzeln und unabhängig vom Gesamtwerk zu deuten, wie etwa Walther Rehm in seinem "Experimentum mediétatis" die "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei". Diese Arbeit will versuchen zu beweisen, daß "Die Vernichtung. Eine Vision" und "Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele" einem einheitlichen Grund entstammen, ohne daß auf diesem Grunde, nämlich dem Ich des Dichters, entscheidende weltanschauliche Veränderungen vorgegangen wären, ja daß beidem die gleiche Weltanschauung zugrunde liegt, und daß nur der Aspekt ein verschiedener ist.

Nun ist es unmöglich, ein Werk vom Umfang des Jean Paul'schen auf dem Wege der Einzelinterpretation sämtlicher Dichtungen anzugehen. Dieser Weg wäre der methodisch korrekte. Aber man darf unter der Voraussetzung des Gesamtwerkes Jean Pauls - und gerade dieses - die Behauptung wagen, daß das nicht notwendig ist. Der einzige und ausschließliche Spielraum dieses Werkes ist das Ich, das Subjekt des Dichters, das in einzigartiger Weise seine "Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt" von außen bewahrt hat. Man darf behaupten, daß es im strengen Sinne des Wortes nur zwei Erlebnisse gegeben hat,

1) Martin Heidegger, Georg Trakl - Eine Erörterung seines Gedichts, Merkur, Heft 61, VII. Jg., 1953, 3

die die dichterische Existenz Jean Pauls berührt und damit allerdings auch geprägt haben. Das eine der beiden Erlebnisse ist das im späten Alter aufgezeichnete

"Nie vergesse ich die Erscheinung ... ich bin ein Ich

... da hatte mein Ich zum erstenmal sich selber gesehen für ewig", das den Raum und das Moment der Belebung dieses Raumes für die Dichtung vermittelt hat und Jean Paul im eigentlichen Sinne zum Zeitgenossen Fichtes gemacht hat.

Das andere aber ist das visionäre Erlebnis des eigenen Todes in einem Traum vom 15. November 1790, von dem Jean Paul in seinem Tagebuch aufzeichnet:

"15. November. Wichtigster Tag meines Lebens, denn ich empfand den Gedanken des Todes. Ich wünsche jedem Menschen einen 15. November. ... Ich vergesse den 15. November nie!"

Nach diesem Erlebnis vom 15. November 1790, das ganz sein eigen ist, und das ihn zu dem gemacht hat, der er ist, wurde Jean Paul vom Satiriker zum Humoristen, d. h. vom Verfasser der "Grönländischen Prozesse" und der "Auswahl aus des Teufels Papieren" zum Dichter des Schulmeisterlein Wuz und der "Unsichtbaren Loge" und all seiner folgenden Werke, die nicht mehr prinzipiell abweichen von diesem ersten.

Das Wesentliche ist, daß auch diese beiden "Erlebnisse" keine äußeren Erlebnisse Jean Pauls sind. Die Erfahrung des Ich durch Bewußtheit, die Jean Paul "für ewig" geblieben ist, war eine innere Erfahrung, und der "Gedanke des Todes", so wie ihn Jean Paul erfahren hat, ist einem Traum entsprungen, der, allerdings durch den Tod der Freunde an ihn herangetragen, seine letzte Bedeutsamkeit nicht durch die äußeren Erlebnisse, sondern durch die innere Schau im Traum erlangt hat.

Wenn also der Spielraum dieser Dichtung das Subjekt des Dichters ist, das gleichmütig ist "gegen den Andrang der Welt", so ist daraus zu verstehen, daß alle Werke dieses Dichters nur Variationen dieses Ich sein können - und es ist in der Tat so, daß nahezu jede Figur eines Romans ihre Entsprechung unter einem anderen oder dem gleichen Namen in einem folgenden oder vorausgehenden Werk des Dichters hat, und daß im Gesamtwerk nahezu keine Entwicklung festzustellen ist.

Diese Untersuchung möchte sich bemühen, unter der Voraussetzung des Werkes der in diesem Werk Gestalt gewordenen Problematik der dichterischen

Existenz Jean Pauls nachzugehen, d.h. die Elemente dieser problematischen Existenz herauszustellen. Sie konzentriert die Voraussetzungen dieser Problematik um jene beiden "Erlebnisse" und ihre Folgen für den Dichter Jean Paul, wobei hier schon der Unterschied zu machen ist, daß das aufgezeichnete Erlebnis des Ich durch Bewußtheit symptomatisch ist für Jean Paul als den Zeitgenossen Fichtes, während das Erlebnis des Todes tatsächlich jenes Erlebnis ist, das Jean Paul unter seinen Zeitgenossen eben zu Jean Paul im besonderen macht.

Als erste und Grundvoraussetzung der dichterischen Existenz Jean Pauls wird seine Auffassung von der Berufung des Dichters als solcher behandelt, und zwar nicht anhand der "Vorschule der Ästhetik", sondern anhand einer kleinen Dichtung, dem "Traum über das All", der dem letzten Werke Jean Pauls, dem "Kommet" eingefügt ist, der aber doch in seiner letztlichen Bedeutung nicht zu verstehen ist ohne die entscheidende Stelle über das Wirken des "Instinks des Unbewußten" im Genie in der "Vorschule der Ästhetik".

Diesem Prinzip des Intuitiv-Schöpferischen entgegenstehend und dadurch ein Wesentliches zur Diskrepanz des Jean Paul'schen Werkes beitragend, ist das Prinzip der Bewußtheit, das seit dem Kindheits-Erlebnis "Ich bin ein Ich" in Jean Paul angelegt war, und das ihn schließlich zu seiner eigenen Rechtfertigung zu jener für ihn typischen Definition des Genies in der "Vorschule der Ästhetik" geführt hat. Ihre intensivste dichterische Verwirklichung findet die Bewußtheit als zerstörerisches Prinzip in der Gestalt des Roquairol im Titan.

Die existentielle Gefährdung dieses Ich aber hebt sich am deutlichsten ab in Jean Pauls Verhältnis zu Fichte, dem er als Dichter ein poetisches Verhältnis zur Wirklichkeit unterstellte und nicht ein philosophisches. Aus diesem grundlegenden Mißverständnis heraus ist Leibgebers "Clavis Fichtiana" und der Tod des Schoppe im "Titan" zu verstehen.

Was aber das Werk Jean Pauls in seinem So-Sein entscheidend mit bestimmte, ist des Dichters "Humor", von dem nachzuweisen ist, daß er - und mit ihm das Programm über den Humor in der Vorschule der Ästhetik - auf das engste zusammenhängt mit dem Todeserlebnis vom 15. November 1790. Jean Paul hat als Humorist immer wieder seine Interpreten gefunden. Der Humorist par excellence im Sinne Jean Pauls ist der Schoppe des Titan. Unmittelbar unter dem Erlebnis des Todes aber ist der Ottomar der "Unsichtbaren Loge" entstanden, und von ihm aus läßt sich über das Scheintod-Erlebnis des Viktor im "Hesperus" eine unmittelbare Verbindung des Todeserlebnisses mit der Definition des Humors in der Vorschule der Ästhetik und mit jener grauenvollen

Vision "Die Vernichtung" herstellen, die dem "Katzenberger" beigelegt ist.

Ein wesentliches Element der dichterischen Existenz aber ist ihr Verhältnis zum Sprachlichen, zum Material des Dichters als Wortkünstler. Jean Paul macht seine entscheidenden Aussagen über dieses Problem in den "Exercitationes über das Philosophieren insgemein" im Clavis Fichtiana, und das ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, wie sehr Jean Paul zeit seines Lebens aus der Problematik seiner dichterischen Existenz heraus die Existenz des Dichters prinzipiell mit der des Philosophen gleichgesetzt hat. Die formalen Folgen dieser Einstellung zum Sprachlichen sind in der Vorschule der Ästhetik im Programm über den "Witz" festgelegt.

Die Elemente also, die die Individualität Jean Pauls als Dichter bestimmen, sind das Subjekt als Raum der Dichtung, die Bewußtheit, die durch ihre Subjektivierung diesen Raum zum Spielraum der Dichtung macht, und der trotz allem vorhandene schöpferische "Instinkt des Unbewußten", das Wissen um die Berufung des Dichters. Das Weltbild dieser Dichtung aber wird bestimmt durch das, was Jean Paul seinen "Humor" nennt.

Die besondere Problematik der dichterischen Existenz aber, die sich aus dieser Konstellation ergibt, und die ihre dichterische Verwirklichung im Werk gefunden hat, scheint bewußt und bekenntnishaft in Jean Pauls letztem Roman, dem "Kometen" dargestellt zu sein. Der Nachweis des Bekenntniswillens kann aus der Entstehungsgeschichte erbracht werden. Das Miteinander und Durcheinander dieser Elemente, die sich gegenseitig bedingen und die als "Wahrheit" hinter der "Dichtung" stehen, scheint verkörpert in der Gestalt des "Kain", der Jean Pauls dichterisches Werk beendet und der "über dem Leibgeber, aber grausend steht". Er ist die Lösung des "Rätsels" Jean Paul, zu dessen "Auflösung" der Hofprediger Frohauf Süptitz zwei Wissenschaften aufbietet, "Seelenlehre und Theologie".¹⁾

Diese Untersuchung nennt sich "Studien zum Problem der dichterischen Existenz Jean Pauls", weil sie aus zwei verschiedenen Gründen nicht den Anspruch auf eine erschöpfende Behandlung des Problems stellen kann. Sie versucht die Grundelemente der dichterischen Existenz Jean Pauls als Voraussetzung seines So-Seins herauszuarbeiten, wobei sie das aus der Literaturgeschichte bereits Bekannte wohl in Erwägung zieht, aber nicht noch einmal darstellt, sondern nur das bringt, was vielleicht eine neue Möglichkeit zur "Auflösung des Rät-

1) Komet, S. 391

sels" Jean Paul bedeuten könnte. Die Untersuchung befaßt sich ferner nicht mit einer eventuellen Entwicklung oder auch nur Variation dieser Elemente im Verlaufe des Lebens Jean Pauls. Das wäre die Aufgabe einer vollständigen Monographie - und deren zweite Aufgabe wäre es, zu versuchen, das Phänomen Jean Paul unter den Aspekten, die diese Arbeit zu geben versucht, in seine geistesgeschichtlichen und literarhistorischen Zusammenhänge zu stellen.

Diese Untersuchung möchte nur die Miteinbeziehung ihrer Aspekte in das bereits Bekannte anheimstellen.

DIE VORAUSSETZUNGEN DER DICHTERISCHEN EXISTENZ JEAN PAULS

JEAN PAULS DICHTERISCHES SENDUNGSBEWUSSTSEIN

Wenn die Problematik der dichterischen Existenz eines Dichters erörtert werden soll, so ist es wohl zunächst notwendig, dessen eigene Auffassung vom Beruf des Dichters festzustellen. Der Dichter ist der Sprachschöpfer, und damit auch der Eroberer einer neuen Wirklichkeit, denn

"Durch Benennung wird das Äußere wie eine Insel erobert
und vorher dazu gemacht."¹⁾

Das erstere wird in gewisser Weise beim Erlernen der Sprache von jedem Menschen nachvollzogen. Das letztere aber setzt, sofern die Erkenntnis über das bereits "Be-griffene" hinausgeht, die Fähigkeit der imaginativen Erkenntnis voraus. Das Kunstwerk vermag nur das Genie zu schaffen, "das beste, was die Erde hat, der Wecker der schlafenden Jahrhunderte"²⁾:

"Das Genie unterscheidet sich eben dadurch, daß es die Natur
reicher und vollständiger sieht...; mit jedem Genie wird uns
eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter ent-
hüllt."³⁾

Wenn aber die moderne Dichtungserkenntnis sagt:

"Wir stehn und stemmen uns an unsre Grenzen
Und reißen ein Unkenntliches herein"⁴⁾

oder T. S. Eliot vom "Vorstoß ins Sprachlose" spricht⁵⁾, wenn Jean Cocteau z. B. vom Dichter sagt:

Die Atmosphäre der Überempfindlichkeit, in die die (die dichterische Einbildungskraft) uns hüllt, schärft unsere geheimsten

1) Jean Paul, *Levana*, S. 363

2) Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 47

3) Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 23 f.

4) Rainer Maria Rilke, *O Leben ...*

5) T. S. Eliot, *Ausgewählte Gedichte*, Four Quartetts, S. 110

Sinne, und unsere Antennen tauchen in Tiefen, von denen unsere offiziellen Organe nichts wissen" ¹⁾, so macht Jean Paul diesen Weg auf den "Flügeln des Dichters" ²⁾ und sagt in völliger Übereinstimmung damit:

"Gibt es nicht Nachrichten, die uns nur auf Dichterflügeln kommen können, gibt es nicht eine Natur, welche nur dann ist, wenn der Mensch nicht ist, und die er antizipiert?" ³⁾

Die Dichter der neueren Zeit haben um ihre Berufung gewußt und haben sie häufig zum Gegenstand einer Dichtung gemacht. Jean Pauls Wissen um die Sendung des Dichters hat ihren Niederschlag gefunden in einer kleinen Dichtung, die nicht von ungefähr seinem letzten Roman, dem "Kometen", eingefügt ist, von dem der Nachweis zu erbringen ist, daß in ihm das spezifisch Jean Paul'sche Künstlertum dichterisch gestaltet ist in seiner ganzen Problematik. Neben zahllosen anderen Abschweifungen stehen auch zwei selbständige kleine Dichtungen unmittelbar hintereinander - und doch scheinbar weit voneinander entfernt - ein "Traum über das All" als letztes Stück der Abschweifungen zum ersten Bändchen und "Wichtige Nachrichten vom neuen Traumgeberorden" als Vorrede zum zweiten Bändchen ⁴⁾. Diese zweite Dichtung gipfelt in dem Satz:

"Möcht' ich doch selber zu den Traumbündlern gehören, aber nur in der Dichtkunst, diesem ersten und letzten Traumgeberorden, um meinen nachträumenden Lesefreunden nur Schönstes und Bestes vorzuträumen!" ⁵⁾

Damit ist zweifellos die Sendung des Dichters gekennzeichnet, den weniger Begnadeten kraft seines suggestiven Gestaltungsvermögens das ihm auf "Dichterflügeln" Zugekommene, aus dem "Traum" Geschöpfte, zu vermitteln.

Mit größter Eindringlichkeit aber schildert Jean Paul nun in seinem "Traum

1) Jean Cocteau, Le Rappel à l'Ordre, S. 219

2) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 237

3) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 31

4) Es soll hier nicht auf die zweifellos auch zeitsatirische Absicht der letzteren Dichtung eingegangen werden, wie auch im "Traum über das All" die bewußte, bei Jean Paul übliche Ablenkung des Lesers, hier durch eigenartig modern anmutende astronomische Erkenntnisse, in der Einleitung, und auch der für ihn typische Schluß einer Traumvision nur erwähnt werden sollen.

5) Jean Paul, Komet, S. 141

über das All", den Weg, den seine "innere Gestalt", die Seele des Dichters Jean Paul, auf "Flügeln" an der Hand des Genius des künstlerisch schaffenden Menschen, die "Gestalt" genannt, durch die Unendlichkeit, durch das Außer-sprachliche, Un-Begriffene, noch Chaotische, durch das "All" gehen muß.

Wer aber ist "die Gestalt"? - Im III. Programm seiner "Vorschule der Ästhetik" behandelt Jean Paul das "Genie" und sagt, es zeichne sich dadurch aus, daß in ihm zwei große Erscheinungen vorhanden seien: erstens die "Besonnenheit" und zweitens der "Instinkt". Welche Bedeutung der "Besonnenheit" als erstem und Hauptfaktor der Genieauffassung Jean Pauls zukommt, soll später erörtert werden, da diese Auffassung der Besonderheit seiner dichterischen Existenz entspringt.

Der Instinkt oder Trieb aber, sagt Jean Paul, sei "der Sinn der Zukunft" und er sei nicht nur im "reinen Ich" vorhanden, sondern ebenso im "unreinen Ich" und "im Tiere"; das heißt, daß sowohl der Geist wie die Natur mit einem Instinkt ausgezeichnet sind, "dessen Gegenstand zugleich so entlegen als gewiß ist". Und je tiefer die Rangordnung ist, desto undefinierbarer wird der Gegenstand dieses Instinkts.

"So wohnt schon in irdischen, ja erdigen Herzen
etwas Fremdes, wie auf dem Harze die Korallen-
Insel, welche vielleicht die frühesten Schöpfungs-
wasser absetzten."¹⁾

Dieser Instinkt Jean Pauls, der "Sinn der Zukunft", ist als Ahnung in den Wesen vorhanden, er ist der "überirdische Engel des inneren Lebens", der "Todesengel des Weltlichen im Menschen", und er zeigt sich

"den in Schuld und Leib tief eingehüllten Menschen
als ein Wesen, vor dessen Gegenwart, nicht vor
dessen Wirkung wir uns entsetzen"³⁾,

weil in den Menschen ein Schauer wohnt

"vor Übeln, die die Erde nicht kennt, vor einer ganz
anderen Welt, als um irgendeine Sonne hängt, vor
Dingen, die an unser Ich näher grenzen..."²⁾

Das Volk aber nennt dieses Gefühl "Geisterfurcht" und sagt bloß

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 51

3) Jean Paul, Unsichtbare Loge, S. 164

2) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 51

"die Gestalt, das Ding läßt sich hören, ja oft, um das Unendliche auszudrücken bloß: "es". Bald zeigt sich der Geist als den Unendlichen, und der Mensch betet. Wäre nicht, wir wären mit den Gärten der Erde zufrieden; aber er zeigt uns in tiefen Himmeln die rechten Paradiese - Er zieht die Abendröte vom romantischen Reich weg, und wir blicken in die schimmernden Mondländer..."¹⁾

Es wird nun aufgezählt, was der "Geist", den das Volk soweit es seiner teilhaftig ist, "die Gestalt" nennt, dem Menschen alles gab:

"Er gab zuerst Religion - Todesfurcht - griechisches Schicksal - Aberglauben - und Prophezeiung - und den Durst der Liebe - den Glauben an einen Teufel - die Romantik, diese verkörperte Geisterwelt, so wie die griechische Mythologie, diese vergötterte Körperwelt."²⁾

Dies alles gab er dem Menschen, der "gemeinen", d. h. gewöhnlichen Seele; was aber, so fragt Jean Paul,

"wird nun der göttliche Instinkt ... vollends werden und tun in der genialen?"³⁾

Die "Gestalt" ist also identisch mit dem "göttlichen Instinkt" - und beide zeigen uns "in tiefen Himmeln" "die rechten Paradiese" und "schimmernden Mondländer", eine "Geisterwelt", die der Romantiker zu verkörpern hat. Zweifellos ist die dichterische Verwirklichung dieser ästhetischen Gedankengänge in der "Vorschule der Ästhetik" gegeben mit der kleinen Dichtung "Der Traum über das All" im Kometen. Und es ist an keiner Stelle der Vorschule der Ästhetik mehr gesagt über das dichterische Sendungsbewußtsein und die Aufgabe des Dichters im allgemeinen als in dieser kleinen Dichtung.

Nach einem Exkurs in das Astronomisch-Naturwissenschaftliche, der ein beliebtes Stilmittel Jean Pauls ist, beginnt die eigentliche Dichtung:

Mein Körper - so träumte mir - sank an mir herab,
und meine innere Gestalt trat licht hervor; neben mir
stand eine ähnliche, die aber statt zu schimmern,
unaufhörlich blitzte."

Diese Gestalt führt die "innere Gestalt", das Wesen, die Seele des Dichters

1) 2) 3) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 51

weg von der "wohlgegründeten dauernden Erde".

"Zwei Gedanken, sagte die Gestalt, sind meine Flügel,
der Gedanke Hier, der Gedanke Dort, und ich bin
dort. (!) Denke und fliege mit mir, damit ich dir das
All zeige und verhülle."

Der Weg also vom Gedanken Hier zum Gedanken Dort eröffnet den Weg ins Unendliche. Zwischen beiden aber steht in einer Grenzsituation am Rande seiner Zeit der Dichter.

Der Gedanke Dort jedoch wird in dem Augenblick, in dem er eingeholt, in dem er be-griffen wird, zum Gedanken Hier und schon muß ein neuer Gedanke Dort gedacht werden, und so fort ...: Die "Flügel" machen den Dichter zu einem Ruhelosen, ständig von seiner Aufgabe Getriebenen:

"So flohen wir durch die gestirnten Wüsten; ein Himmel
nach dem anderen erweiterte sich vor uns, und verengerte
sich hinter uns, - und Milchstraßen standen hintereinander
aufgebaut in den Fernen, wie Ehrenpforten des unendlichen
Geistes."

Es mag sein - und auch dies ist von allgemeiner Gültigkeit für eine vom Genius geführte Existenz in ihrem Vorstoß ins noch nicht Geschaffene - daß die Flügel des Dichters zu Zeiten erlahmen und er seinem Genius nicht mehr nachkommen kann, aber er muß seiner Sendung treu bleiben:

"Zuweilen überflog die blitzende Gestalt meinen müden
Gedanken und leuchtete fern von mir, als ein Funke neben
einem Stern, bis ich nocheinmal dachte Dort, und
bei ihr war".

Und immer weiter hinaus ins unermeßliche All führt der Weg: Sonnen, Monde, Sterne, Wolken, Blitze - Bilder für ein Letztes, schon weit im noch nicht Erfahrbaren, noch nicht Be-griffenen draußen Liegendes, nur noch mit Vorbehalt sinnlich Erfäßbares - hinter sich zurücklassend, bis plötzlich alles dieses zu enden scheint und die Seele sich in einem "grenzenlosen Nachtkerker" zu finden vermeint, im "toten Meer des Nichts".

Eine ganz ähnliche Vorstellung, die ihre Bilder weniger aus dem Kosmischen, als aus dem "Weltinnenraum" entlehnt, liegt Rilkes Gedicht zugrunde:

"Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort,
Siehe, die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
Aber wie klein auch noch ein letztes

Gehöft von Gefühl. Erkennst Du's?

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. . . "

Jean Paul erscheint in dieser äußersten Ausgesetztheit und Verlorenheit am Strande des "toten Meeres des Nichts" das "uralte Licht". Es kommt an. Man kann nicht sagen, vom Anfang der Schöpfung oder von ihrem Ende; denn die "innere Gestalt" des Dichters ist von der "Gestalt" belehrt worden, daß das All keinen Anfang und kein Ende habe¹⁾. Aber man darf folgern: Anfang und Ende müssen dann eins sein; an diesem vorläufigen äußersten Pol des Fluges ins All wird der Strahl eines Lichts erkennbar, das vom Uranfang, vom Ursprung, ausgeht und das im ersten Schöpfungsakt "als Scheidewasser des Chaos" Licht und Finsternis, Chaos und Kosmos von einander getrennt hatte. Und dieses Licht - ausgehend vom Schöpfer Gott - erfüllt und belebt die ungeheure Leere und macht sie zu einer "vollen Welt".

Aber das All ist endlos - im Sprachlosen, im Unbegriffenen gibt es keine Konturen - und Licht und Leere wechseln und diesem immer wieder vom Begriффenen ins Unbegriffene Geworfensein glaubt die Seele erliegen zu müssen;

"So hob und beugte sich mein Geist unter der Schwere des All und sagte zur blitzenden Gestalt: "Laß ab und führe mich nicht weiter; ich werde zu einsam in der Schöpfung, ich werde noch einsamer in ihren Wüsten; die volle Welt ist groß, aber die leere ist noch größer und mit dem All wächst die Wüste".

"Die Wüste wächst; weh dem, der Wüsten birgt", sagt Nietzsche in seinem Zarathustra²⁾, Rilkes "Steingrund" meint dasselbe. Es ist damit die äußerste Vereinsamung des genialen Menschen gekennzeichnet, der, von seinem Sendungsbewußtsein erfüllt und geleitet, vorstößt ins Unendliche und vielleicht den Weg zurück nicht mehr findet, und dem dann - wie etwa Hölderlin - Leben, Geist und Sprache zerbrechen.

Für die Dichterseele im "Traum über das All" jedoch setzt in diesem Augenblick äußerster Gefährdung die Begnadung des Dichters ein, und die "Gestalt" die ihn so weit hinausgeführt hat, weist ihm auch das Rettende:

1) Hier liegt die erstaunliche Übereinstimmung mit Erkenntnissen der modernen Astronomie.

2) in: Unter Töchtern der Wüste, Nietzsches Werke, Kröner, Leipzig 1910, I. Abt., Bd VI, S. 444

"Da berührt mich die Gestalt wie ein warmer Hauch und sprach sanfter als bisher: 'Vor Gott besteht keine Leere, um die Sterne, zwischen den Sternen wohnt das rechte All. Aber dein Geist verträgt nur irdische Bilder des Überirdischen: schaue die Bilder !' ... Siehe! da wurden meine Augen aufgetan..."

Die künstlerische Gestaltungskraft setzt ein und fängt das Geschaute ein in "irdische", das heißt sinnlich erfassbare Bilder und macht es durch Begriffe aussagbar und erleichtert so die Last des unter der Fülle des angeschauten Alls nahezu zerbrechenden Dichtergeistes.

Auch Goethe hat einmal das Problem des Dichters, allerdings in ganz anderer Weise gestaltet, und doch läßt er seinen Tasso sagen:

"Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide."

Das Vermögen der Schau auf dem vom Genius geleiteten Flug der Gedanken und die Begnadung, das Geschaute in Bilder zu bannen kraft des künstlerischen Gestaltungsvermögens - beides zusammen das Inkommensurable des Dichtertums ausmachend -, hat Jean Paul in dieser kleinen Dichtung zu gestalten versucht. Die "Gestalt" spricht am Ende:

"Dein Herz faßt jetzt die Geisterwelt; für Aug und Ohr gibt es keine, sondern nur die Körperwelt, in der sie regieret und erschafft. Nun schaue dein geschärftes Auge; armes Menschenkind, nun fasse dein träumendes Herz!"

und der Dichter fährt fort:

"Und das Auge schauete zugleich das Nächste und das Fernste ... und das Herz faßte: die Unsterblichkeit wohnte in den Räumen, der Tod nur auf den Welten."

Die "Räume" aber erschließt der Dichter und macht sie faßbar durch Begriffe in Bildern. Im Künstler sind die "Welten" geöffnet nach den "Räumen" hin. Bei Rilke heißt es einmal ganz ähnlich in einer kleinen Prosadichtung "Über den Dichter":

"Während seine Umgebung sich immer wieder mit dem greifbaren Nächsten einließ und es überwand, unterhielt seine Stimme die Beziehung zum Weitesten, knüpfte uns daran, bis es uns zog."¹⁾

1) Rainer Maria Rilke, Insel-Ausgabe "Ausgewählte Werke, Bd II, S. 301 ff.

Für Jean Paul aber ist dieses "Weiteste" nicht ein Äußerstes, sondern ein Innerstes, denn seine Poesie ist "romantische Poesie", wie er sie in der "Vorschule der Ästhetik" bezeichnet. Und er hat

"der romantischen Poesie im Gegensatz zur plastischen die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben, worin die Objekten-Welt, wie in einem Mondlicht, ihre Grenzen verliert". ¹⁾

Den Ursprung der ganzen neueren, romantischen Poesie aber sieht Jean Paul im Christentum, so daß er die romantische Poesie gleichwohl die christliche Poesie nennen möchte:

"Das Christentum vertilgte, wie ein jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmel-Staffel zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. ... Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußeren Welt noch übrig? - Die, worin sie einstürzte, die innere". ²⁾

DIE BEWUSSTHEIT

Jean Paul gesteht der romantischen Poesie im Gegensatz zur plastischen die Unendlichkeit des Subjekts als Spielraum zu. Das Ich an sich aber ist noch kein Spielraum der Poesie. Die Räume dieses Ich werden eröffnet durch "die Gestalt", durch den "göttlichen Instinkt" des Genies. Was aber lebt und webt in den dunklen Räumen des Ich, die unendlich und ohne Konturen sind, kann erst sichtbar werden, wenn es vom Lichte des Verstandes beleuchtet, wenn vom eigenen Verstande dieses Ich erkannt wird, d. h. wenn es aus dem Subjekt durch das Subjekt zu einem Objekt gemacht wird, das aber auch nur dieses Subjekt ist, so daß das Ich in der Bewußtheit "sein eigener Dividend, Divisor und Quotient ist". ³⁾

In der Aufzeichnung seiner Träume notiert Jean Paul unter dem Oktober 1806:

"Traum: ich erzählte Fichte, daß ich Reinhold das Bewußtsein als ein Denken des Denkens auseinandergesetzt." ⁴⁾

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 111

2) a. a. O., S. 81

3) Jean Paul, Titan, S. 262

4) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd 2, S. 111

Durch ein Denken des Denkens wird aus dem Subjektiven durch Denken ein Objektives geschaffen. Nun braucht jede Kunst ihre Gegenstände, seien es konkrete Gegenstände der Wirklichkeit oder abstrakte. Im Falle der romantischen Poesie sind mit der Forderung der Unendlichkeit abstrakte Gegenstände notwendig. Diese Gegenstände liegen im Subjekt und werden durch die Bewußtheit im Subjekt zu Objekten der Poesie gemacht. Für einen Subjektivisten, wie Jean Paul, steht das so im Subjekt kreierte Leben gedachter Objekte höher als die Objektivität des realen Lebens:

"Rund um uns her ist doch nichts so lebendig, als unser Ich;
und dieses Lebendigste sollte dem Unlebendigen gleich werden?
Das Bewußtsein ist eigentlich das höchste Leben. ... So ist die
Kunstmäßigkeit des blinden Lebens wieder nicht so viel, als
das bewußte Anschauen desselben."¹⁾

Die auf diese Weise durch den "göttlichen Instinkt" des Genies eröffneten und durch die Bewußtheit belebten Räume des Subjekts können nun erst ihrerseits durch die dichterische Imagination, durch die Phantasie, in "Bildern" geschaut werden und kraft der schöpferischen Begabung des Dichters in Be-griffe gefaßt zu neuen Gegenständen der Wirklichkeit werden.

Phantasie und Bewußtheit aber sind zwei Elemente, die sich gegenseitig ausschließen. Die Phantasie ist das im Unbewußten wirkende schöpferische Element des Künstlers, die Bewußtheit aber ist der Feind alles Intuitiven, alles Unmittelbaren und Naiven, sie ist in Wirklichkeit nicht ein schaffendes, sondern ein zerstörerisches Element. Bei Jean Paul aber - und das verbindet ihn in gewisser Weise mit den romantischen Dichtern - stehen Phantasie und Bewußtheit nebeneinander, bedingen und zerstören sich gegenseitig - und schaffen ein Werk, von dem sein Schöpfer sagen mußte "Was diese meine Schreibweise mich kostet, ahnet das Volk auf seinem Mist nicht", ein Werk aber, das aus dieser Problematik der Existenz seines Schöpfers in Wahrheit die dichterische Verwirklichung eben dieser Existenz darstellt:

"Die Tag- und Nachtgleiche, in der ich geboren bin, ist Bild,
wenn nicht Grund einer geistigen in mir - Phantasie und Reflexion sind sich ziemlich gleich zugewogen, so vielleicht
moralisch Gut und Böse; und zuletzt wohl Schicksale."²⁾

Daß in Jean Paul die Bewußtheit, diese Objektivierung des Ich in einem Denk-

1) Jean Paul, Neues Kampanerthal, II. Abt., Bd 4, S. 152, Nr. 93/95

2) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd 2, S. 59

vorgang, ursprünglich angelegt war, und nicht erst aus der Notwendigkeit der "romantischen Poesie" sekundär hervorgegangen ist, beweist die im Alter aufgezeichnete, vielzitierte Kindheitserinnerung:

"An einem Vormittag stand ich als ein sehr junges Kind unter der Haustüre und sah links nach der Holzlege, als auf einmal das innere Gesicht, ich bin ein Ich, wie ein Blitzstrahl vom Himmel vor mich fuhr ...; da hatte mein Ich zum erstenmal sich selber gesehen für ewig."¹⁾

Es ist dieses Erkennen des Ich als Objekt eines der wenigen Erlebnisse - ja neben dem Erlebnis des Todes das eine der beiden Urerlebnisse - die die dichterische Existenz Jean Pauls "auf ewig" geprägt haben. Was es für Jean Paul bedeutet hat, geht aus der Bemerkung hervor, die er der Schilderung dieses Erlebnisses vorausschickt:

"In der künftigen Kulturgeschichte unseres Helden (Jean Paul) wird es zweifelhaft werden, ob er nicht vielleicht mehr der Philosophie als der Dichtkunst zugeboren war."²⁾

Jean Paul war in seiner dichterischen Existenz zutiefst berührt von dieser Frage und er hat sich immer wieder damit auseinandergesetzt, nicht die Grenzen zwischen Dichtung und Philosophie, sondern die Gemeinsamkeit beider herauszustellen und er hat sie schließlich in der "Vorschule der Ästhetik" im III. Programm "Über das Genie" ästhetisch zu rechtfertigen versucht.

II.

Die "Vielkräftigkeit" zeichnet das philosophische und das dichterische Genie aus und unterscheidet es von der "instinktmäßigen Einkräftigkeit" der bildenden Künstler und der Tonkünstler, denen nur ein Organ angeboren ist,

"das ihnen die Wirklichkeit zugleich zum Gegenstande und zum Werkzeuge der Darstellung zuführt."³⁾

Diese naturgegebene eine Kraft, unmittelbar und lediglich mit der "Sicherheit des Instinkts" wirkend, bringt einen Virtuosen hervor (Jean Paul erwähnt Mozart!), aber nicht ein Genie, das nur in den Reihen der Dichter und Philosophen zu finden ist, weil nur dort die Voraussetzungen der Vielkräftigkeit gegeben sind.

1) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd 2, S. 52

2) a. a. O., S. 52

3) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 45

Die eine Kraft des Virtuosen wirkt nur nach einer Richtung hin, die Dichter und Philosophen aber müssen in der Lage sein, eine ganze Welt, bzw. ein Welt-System aus sich selbst zu schaffen, in dem alle Kräfte der Seele in gleicher Weise vertreten sind -

"Wie verteilen nicht Shakespeare, Schiller u. a. alle einzelnen Kräfte an einzelne Charaktere, und wie müssen sie nicht oft auf einer Seite witzig, scharf, sinnig, verständig, vernunftend, feurig, gelehrt und alles sein ..." 1).

Hier liegt für Jean Paul die spezifische Gemeinsamkeit des Dichters und des Philosophen. Und so ist die schöpferische Phantasie, die den Dichter auszeichnet, auch nicht eine besonders entwickelte Kraft des Genies, sondern sie ist die "Kraft voll Kräfte" (S. 46), sie ist das Prinzip, das alle vorhandenen Kräfte in Bildern schaut und so den vielkräftigen Raum des unendlichen Subjekts im Wortkunstwerk faßbar und be-greiflich macht.

"Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte; und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte." 2)

Die Voraussetzungen für dieses Wirken der Phantasie im Genie sind nach Jean Paul gegeben in "zwei großen Erscheinungen des Genies", die da erstens die "Besonnenheit" und zweitens der "Instinkt" sind. Es ist aus der Struktur der charakteristischen Existenz Jean Pauls zu verstehen, daß er als erste Voraussetzung der Phantasie und als ersten Faktor des Genies die Besonnenheit herausstellt. Diese "Besonnenheit" ist identisch mit dem, was hier "Bewußtheit" genannt wurde. In ihrer untersten Stufe ist die "Besonnenheit" nichts anderes, als das, was den Wachen vor. Schläfer, den Menschen vom Tier unterscheidet, das Bewußtsein schlechthin. Das Bewußtsein verbürgt das Gleichgewicht zwischen Subjekt und Objekt im realen Dasein; denn indem der Mensch, der allein mit dem Bewußtsein ausgezeichnet ist, das Objekt als solches erkennt, erfährt er sich selbst als Subjekt, und unterscheidet sich damit von einem im Unbewußten dumpf und blind lebenden Wesen. Um dieses Bewußtsein aber handelt es sich nicht beim Genie, dessen Welt der unendliche Raum des Subjekts ist. Hier muß für Jean Paul die Bewußtheit, das Wissen um sich selbst, die "höhere Besonnenheit" herrschen, das Prinzip, das

1) a. a. O., S. 46

2) a. a. O., S. 46

"die Welt selber entzweit und entzweiteilt in ein Ich und in dessen Reich, in einen Schöpfer und dessen Welt"¹⁾

das also den unendlichen Raum des Subjekts durch Schaffung von Sub-Objekten zum Spielraum der Phantasie macht. Was aber damit für das Genie gewonnen wird, ist eine absolute Freiheit gegen jeden Andrang der äußeren Welt, von deren Gegenständen das Ich sich abreißt, weil es daran nur eine Eigenschaft ist, und weil es erst zur Person wird, indem es sein eigener Gegenstand ist und sich selber sieht,²⁾ - noch mehr aber eine Freiheit auch gegen ein Überwältigtwerden des Genies durch "Einkränkigkeit", durch das Überwuchern einer einzelnen Kraft des Subjekts, das instinktmäßig und daher unkontrollierbar wäre, da die Besonnenheit je nach dem die eine oder die andere der im Genie in ihrer Ganzheit vorhandenen großen Kräfte beleuchtet und bewußt macht und der schöpferischen Phantasie zur Gestaltung überläßt.

"Die innere Freiheit der Besonnenheit wird für das Ich durch das Wechseln und Bewegen großer Kräfte vermittelt und gelassen, wovon keine sich durch Übermacht zu einem After-Ich konstituiert, und die es gleichwohl so bewegen und beruhigen kann, daß sich nie der Schöpfer ins Geschöpf verliert."

Wenn aber die "Vorschule der Ästhetik" als Jean Pauls ästhetische Rechtfertigung seiner eigenen dichterischen Existenz angesehen werden darf, so ist diese Stelle eine Rechtfertigung der ungeheuren Diskrepanz, die zwischen der Person des Legationsrates Johann Paul Friedrich Richter und dem Werk des Dichters Jean Paul bestanden hat:

"Daher kann der wildeste Dichter ein sanfter Mensch sein - ", oder für Jean Paul umgekehrt: es kann der sanfteste und bürgerlichste Mensch der Schöpfer der wildesten Leidenschaften und der schlimmsten Verbrechen sein.

Die Gefahr dieses Prinzips der Objektivierung des Subjekts durch Bewußtmachung aber liegt darin, daß nicht immer ursprünglich im Subjekt vorhandene Kräfte durch das Bewußtsein beleuchtet und damit erkennbar gemacht werden, sondern daß in kräfteleere Subjekte durch Nachahmung Empfindungen hineinprojiziert werden, die erst aus der Dichtung oder fremdem Leben und nicht aus dem eigenen Subjekt bewußt geworden sind durch eine Bewußtheit, die daher auch nicht den Gegebenheiten des vielkräftigen eigenen Subjekts unterworfen ist, sondern, da sie von außen nimmt und nachahmt, in absoluter Willkür mit

1) a. a. O., S. 47

2) Jean Paul, Siebenkäs, S. 122

diesen Kräften verfahren kann.

"... der Mensch achtet nur das, was nicht mechanisch nachzumachen ist; die Besonnenheit aber scheint immer nachzumachen und mit Willkür und Heucheln göttliche Eingebung und Empfindung nachzuspielen und folglich aufzuheben. Und hier braucht man die Beispiele suchloser Geistes Gegenwart nicht aus dem Denken, Dichten und Tun der ausgeleerten Selbstlinge jetziger Zeit zu holen, sondern die alte gelehrte Welt reicht uns besonders aus der rhetorischen und humanistischen in ihren frechen kalten Anleitungen, wie die schönsten Empfindungen darzustellen sind, besonnene Gliedermänner wie aus Gräbern zum Exempel."

Diese Bewußtheit ist auch eine "höhere Besonnenheit"; Jean Paul aber nennt sie eine "sündige", die zu unterscheiden ist von der "göttlichen Besonnenheit" des echten Genies, und zwar unterscheidet sie sich

"durch den Instinkt des Unbewußten und die Liebe dafür."

Dieser Instinkt im gewöhnlichen Menschen ist der "Sinn der Zukunft", der Instinkt des Genies aber ist nichts anderes als das Prinzip, das dem Genie die "Räume" eröffnet, das in der Dichtung vom "Traum über das All" die "Gestalt" genannt wird. Und dieser Instinkt des Unbewußten verbürgt der göttlichen Besonnenheit, daß der von ihm eröffnete subjektive Raum Neuland ist, daß die von der Besonnenheit in diesen Räumen angetroffenen Kräfte original und nicht nachgeahmt sind.

"Es gibt ja etwas Höheres, als was der Tag wiederholt. Es gibt einen inneren Stoff - gleichsam angeborene, unwillkürliche Poesie ... Dieser Stoff macht die geniale Originalität, welche der Nachahmer bloß in der Form und Manier sucht...".

Das heißt also, daß die Besonnenheit den Raum des Subjekts sozusagen aktiviert für die Phantasie, indem sie aus einem zwei Prinzipien schafft, das Ich und sein Reich, einen Schöpfer und seine Welt, - daß es sich bei dieser Besonnenheit aber nur dann um ein echtes, göttliches Prinzip handelt, wenn der Raum, in dem sie agiert, wenn der "innere Stoff", an den sie sich wendet, dem noch "Unbewußten" angehört, wohin sie vom Instinkt des Genies geführt wird:

"Das Herz des Genies, welchem alle anderen Glanz- und Hilfskräfte nur dienen, hat und gibt ein echtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- und Lebensanschauungen."

In solcher Weise rechtfertigt Jean Paul das an sich zerstörerische Prinzip der Bewußtheit und rückt damit den Dichter und nur diesen, nicht die anderen

Künstler, dem Philosophen an die Seite, indem er den anderen wahre Genialität abspricht, nur Dichter und Philosophen aber, zwischen denen auf Grund ihrer "Vielkräftigkeit" und der notwendigen "Besonnenheit" kein spezifischer Unterschied besteht, als Genies bezeichnet.

"Die Besonnenheit des Dichters, welche man bei den Philosophen am liebsten voraussetzt, bekräftigt die Verwandtschaft beider."

III.

Das Wesen dieser Bewußtheit, die das Ich wie in einem Spiegel sich selbst gegenüberstellt und es teilt in Subjekt und Sub-Objekt, die nur dann eine "göttliche" ist, wenn sie gehalten wird vom "Unbewußten" oder zumindest der "Liebe dafür", läßt sich am unverhülltesten ablesen in ihrer Auswirkung in der Dichtung.

Sie findet zunächst ihre bildhafte Gestaltung in den zahlreichen Spiegel-Motiven, Vexier- und Zerrspiegeln, der Jean-Paul'schen Dichtung, wo der Spiegel fast ausschließlich ein Bild für das Wirken der Bewußtheit, der Ich-Bewußtheit, ist. Aber vom "Hasse des mitlaufenden Spiegel-Ichs" wird Albano aus dem Traum-Tempel in den Tartarus getrieben¹⁾, und der wahn-sinnige Schoppe zerschlägt alle Spiegel²⁾, weil sie das Mittel sind, in denen das Ich erscheinen könnte. Wo immer der Spiegel auftritt, ist er ein Requisit der Angst, des Grauens und des zerstörerischen Wahnsinns. In diesen Bereichen mag also das wahre Wesen der Bewußtheit des Dichters zu suchen sein.³⁾

Einen pathologischen Zug zeigt diese Bewußtheit bereits in dem wiederholt auftretenden Motiv der Depersonalisation, wo das durch die Bewußtheit Objektivierte nicht mehr als mit dem Subjekt identisch erkannt wird:

"Einst gegen Mitternacht war Albano hinausgegangen und traf wiederkommend ihn (Schoppe) an, wie er eben mit einer Hand die andere fing und sagte: "Was hab ich da, Mensch?"⁴⁾

1) Jean Paul, Titan II, S. 83

2) a. a. O., S. 405

3) In welch großartiger geistesgeschichtlicher Tradition Jean Paul mit seinem Spiegel-Motiv steht, geht hervor aus dem Werke von G.F. Hartlaub, "Zauber des Spiegels", 1953

4) Jean Paul, Titan II, S. 412

Das großartigste dichterische Symbol für die Bewußtheit ist aber neben dem Spiegelmotiv das Motiv des Doppelgängers. "Doppeltgänger sind Leute, die sich selber sehen". Leibgeber und Siebenkäs sehen das Ich im anderen. Repräsentanten des dichtenden Ich sind im Sinne der "romantischen Poesie" alle Gestalten der Jean Paul'schen Dichtungswelt, jede ist die Verkörperung eines Elements dieses Ich, während das Doppelgänger motiv als solches tatsächlich das Symbol ist für das Vermögen dieses Ich, sich selbst zu objektivieren in einem Denkvorgang.¹⁾

"Denken des Denkens" ist das eigentliche Wesen der Bewußtheit im Sinne Jean Pauls. Es ist also das Wesen dieser Geisteshaltung, jedes Ding aus sich selbst zu seinem eigenen Objekte zu machen und damit gegen sich selbst zu richten. Es ist immer das Ich, das denkt. Richtet sich das Denken auf Objektives, so handelt es sich um Bewu tsein, das seine Grenze in den Grenzen des gedachten Objektes hat. In der Bewußtheit aber richtet sich Subjektives gegen Subjektives, ein Ding immer gegen sich selbst - und der subjektive Raum ist grenzenlos. Damit ist die äußerste Gefährdung verbunden. Zwei Gleiche werden sich wie zwei Spiegel entgegengehalten und reflektieren sich gegenseitig in einer unendlichen Reihe, die hinausführt aus dem begrenzten Wirklichen in das grenzenlose Unendliche:

"Ich! Ich! du Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief
ins Dunkle zurückläuft - Ich! Du Spiegel im Spiegel -
der Schauer im Schauer!"²⁾

Die Gefährdung des zur "Bewußtheit" Verdammten, dem es verwehrt ist, sich an etwas zu verlieren, besteht darin, daß er wohl zunächst unmittelbarer Empfindungen fähig ist, daß sich dieser Empfindungen aber, die ihm ermöglichen, sich an das Objektive zu verlieren, unbarmherzig die Bewußtheit bemächtigt, so daß jede Empfindung schließlich in Reflexion übergehen muß - und zwar in der Weise, daß die mit dem Wirklichen, das sie verursacht hat, unmittelbar und kausal zusammenhängende Empfindung zuerst als solche bewußt gemacht wird und damit das Ich eine Position bezieht, die bereits mittelbar ist, eine Stufe entfernt von dem, was die Empfindung verursacht hat. Wird aber die bewußt gemachte Empfindung als solche ihrerseits weiter bewußt gemacht - Empfindung der Empfindung - dann bezieht sie eine Position,

1) Die andere, so naheliegende Deutung, die bei vielen Dichtern hervortritt, nämlich das Grauen vor der Veränderung des Ich, wird bei Jean Paul nie berührt.

2) Jean Paul, Hesperus, 28. Hundsposttag

die eine weitere Stufe von der Wirklichkeit entfernt ist, die ihr ihr Gesetz gegeben hat. Damit ist die unendliche Reihe angeschnitten, die durch Bewußtheit eine Position nach der anderen übersteigt und im Übersteigen die jeweils vorhergehende zerstört und schließlich einen nicht mehr überbrückbaren Abgrund aufgerissen hat zwischen dem Unmittelbaren, das sein Gesetz von der Wirklichkeit empfangt, und dem davon bereits vollkommen freien Ich, das sich und seine Empfindungen in eine Höhe hinaufreflektiert hat, die frei und unabhängig ist "vom Andrang der Welt" und ihrer Kausalität, - eine Bewußtheit, die von diesem Ich herunter willkürlich mit dem Leben schaltet und waltet, die diesem Ich aber das unmittelbare Erlebnis des Wirklichen verwehrt.

Dieses Motiv der durch Bewußtheit der Bewußtheit angeschnittenen unendlichen Reihe findet seinen sprachlichen Ausdruck in dem, was Jean Paul in der "Vorschule der Ästhetik" den "witzigen Zirkel" nennt, von dem in anderem Zusammenhang die Rede sein wird. Es führt aber auch zu zahlreichen Motiven ähnlich dem folgenden:

"Schoppe nahm vor Bouverot seine eigene Maske herab - aber eine Unterziehmaske saß darunter - er zog diese aus - eine Unterziehmaske der Unterziehmaske erschien - er trieb fort bis zur fünften Potenz..."¹⁾

Schoppe trägt eine Maske, unmittelbar vor seinem Gesicht, so möchte man glauben. Denn das ist der Sinn und Zweck einer Maske, ihre Gesetzmäßigkeit, das wahre Gesicht zu verbergen. Aber Schoppe trägt die Maske nicht vor seinem Gesicht, sondern vor einer zweiten Maske, "Maske der Maske" damit ist die erste Maske ihres Sinnes und Zweckes enthoben; wenn ihr Wert als Gegenstand darin liegt, etwas Wirkliches, was unmittelbar dahinter liegt, zu verbergen, so ist sie entwertet. Mit der Maske der Maske ist die unendliche Reihe angeschnitten und der Abgrund aufgetan - denn mit jeder neuen Maske wird der Wert der alten Maske zerstört, wird der Zusammenhang mit dem Unmittelbaren weiter verloren - und was hindert die Willkür dessen, der in solcher Weise die Maske der Maske bewußt gemacht und damit entwertet hat, diese Reihe ad infinitum fortzusetzen? Der unmittelbare Zusammenhang mit dem, was der Maske ihr Gesetz gegeben hat, ist ohnehin zerstört, längst überstiegen zu einer immer höheren Potenz - und was die letzte Maske schließlich offenbart, ist nicht mehr die lebendige Wirklichkeit, die hinter einer Maske verborgen läge, es ist hier nach der fünften Potenz zwar noch Schoppes "höckeriges Gesicht",

1) Jean Paul, Titan, S. 228

"aber mit Goldschlägergold bronziert und sich gegen Bouverot
fast fürchterlich-gleißend und lächelnd verziehend." ¹⁾

Ein Götzenbild der wahren Wirklichkeit, etwas Unwirkliches, eigentlich auch nur eine Maske ist dieses Gesicht geworden von der fünften Potenz der Reflexion herunter gesehen.

Es ist also das eigentliche Wesen der Bewußtheit

zu entfernen aus der Gebundenheit des Objektiven,
das in Unmittelbarkeit dem Subjektiven seine Gesetze und Grenzen gibt,

in der immer weiteren Entfernung von diesem, die wahren Empfindungen motivierenden Objektiven, das Subjekt auszuleeren von allen echten Empfindungen

und damit im ungebundenen Subjekt anstelle der Empfindungen frei und ungebunden - willkürlich - zu herrschen.

Dies ist das Wesen der "Gesetzesfeindschaft durch Reflexion", und diese nicht mehr vom "Instinkt des Unbewußten" geleitete Reflexion, die "sündige", ist für Jean Paul das Prinzip des Bösen schlechthin.

Jean Paul hat die Gefährdung des "Genies" durch diese Bewußtheit, die den Zusammenhang mit dem "Instinkt des Unbewußten" verloren hat, und die er die "sündige" nennt, schon von früh an gekannt. So schreibt er bereits am 22. Mai 1795 an Christian Otto:

"... wie der Poet durch das Darstellen das ganze Welttheater immer mehr von sich wegrückt, wie er sich selber immer mehr absondert ... so hat also die Tugend, die er darstellt, Anteil an diesem Schicksal der Abtrennung; seine Gefühle wachsen mit seiner Besonnenheit und er ist immer auf eine zweideutige Art getrennt oder erhaben über seine Zustände..."

Durch das "Darstellen", das ja zunächst im Objektivieren des inneren Spielraums durch "Besonnenheit" besteht, und dann darin, daß das bewußt Gemachte durch die schöpferische Phantasie in bildhafter Gestaltung im dichterischen Kunstwerk zu einem neuen Gegenstand der Wirklichkeit geschaffen wird, in diesem ständigen "Darstellen" fühlt Jean Paul ein Verlieren der Unmittelbarkeit. Eine Kluft tut sich auf zwischen dem Darsteller und dem Dargestellten;

1) a. a. O., S. 228

der Poet, dessen Phantasie geleitet sein sollte von seinen "Zuständen", in die ihn der "Instinkt des Unbewußten" geleitet und die er in der Besonnenheit erkannt hat, wird durch das ständige Objektivieren in Bewußtheit abgetrennt von seinen wirklichen Zuständen, er wird erhaben über sie, und er läßt sich schließlich nicht mehr von ihnen leiten, sondern er leitet sie in Bewußtheit.

Roquairol, die Inkarnation der "Gesetzesfeindschaft durch Reflexion", zerstört alles Leben, mit dem er in Berührung kommt und schließlich in Bewußtheit auch sein eigenes. Die "Gesetzesfeindschaft" des durch fortwährende "Darstellung" zur Bewußtheit gezwungenen und damit vom Unmittelbaren abgetrennten "romantischen" Poeten aber richtet sich gegen das Gesetz der klassischen Form, zerstört sie und muß sie zerstören durch das Unvermögen, sich im schöpferischen Akt an das Geschöpf so zu verlieren, daß sein ihm innewohnendes Seins-Gesetz in lebendiger Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt zur klassischen Formvollendung gebracht werden könnte; so konnte sich der Romandichter Jean Paul z. B. nie an eine Fiktion so verlieren, daß er sie auch nur durch ein ganzes Kapitel hätte ungebrochen durchhalten können. In diesem Sinne ist die Bewußtheit ein dem künstlerischen Formen und Bilden entgegengewirkendes, zerstörerisches Prinzip.

Jean Paul war ein großer Künstler und er hat das unmittelbare Sich-verlieren-Können an wirkliche innere "Zustände" nie ganz verlieren können. Trotzdem ist es die Frage, ob nicht weite Teile seines Werkes tatsächlich abgetrennt von den wirklichen inneren "Zuständen", nur als Spiel der Phantasie entstanden sind, umso mehr, als man von einer kritischen Betrachtung seines Werkes her eine starke unmittelbare Wirkung gerade von den Stellen empfängt, die nur aus einem tiefen, in der ganzen Existenz verankerten Leid entstanden sein können, während gerade die Stellen sentimentaler Gefühlseligkeit, die immer die größere Beachtung gefunden haben, zum Teil unecht, weil unerlebt, scheinen und heute den Zugang zu diesem Werk erschweren. Die Bewußtheit hat sich immer wieder des Dichters bemächtigt, hat ihn abgetrennt von seinen inneren Zuständen und ihn der Willkür ausgeliefert. Erst aus dem Verstehen dieses inneren Kampfes ist die Forderung zumindest der "Liebe zum Instinkt des Unbewußten" zu verstehen, denn mußte in einem in solcher Weise unter der Bewußtheit Leidenden, wenn der Instinkt des Unbewußten ihn verlassen hatte, nicht eine heiße Sehnsucht nach einem endlichen Sich-verlieren-Können an ein Objektives erwachen?

Die Größe und Tragik dieses Leidens an der Bewußtheit hat Jean Paul darge-

stellt in der Gestalt des Roquairol, der, als ursprünglich genialer Mensch mit allen notwendigen Voraussetzungen, die Kraft zu unmittelbarem Erleben und Empfinden bereits in frühester Jugend durch eine unglückliche Liebe und den Versuch, sich selbst zu töten, im wahrsten Sinne des Wortes verblutet hat. Die Bewußtheit allein regiert sein Inneres und die fehlenden eigenen Empfindungen werden antizipiert von außen durch die Phantasie.

IV.

Eine Frage aber, die mit dem Problem der Bewußtheit bei Jean Paul auf das engste zusammenhängt, ist die Frage nach der Funktion der poetischen Phantasie in einem Genie, dessen Empfindungen durch "Darstellen" in Reflexion übergegangen sind. Ihre eigentliche Funktion war das "Schauen in Bildern", das heißt die Bildhaftmachung der inneren Empfindungen des Dichters. Wenn aber diese inneren Empfindungen in Reflexion übergegangen sind, so wird die Funktion der Phantasie sein, neue Empfindungen zu schaffen für dieses poetische Genie, und zwar von außen durch Nachahmung.

In dem Brief vom 22. Mai 1795 an Christian Otto, in dem Jean Paul klagt über das ständige Wegrücken von sich selbst durch Darstellung, das zu einer Trennung führt, fährt er fort:

"Gegen diese gerade dem höchsten Enthusiasmus benachbarte Erschlaffung gibts zwei Stärkungsmittel, ein kleineres - das ist das Lesen fremder Werke, die uns dann desto mehr überwältigen und die wieder die Szenen in uns verlegen, die wir schreibend in fremde Charaktere verlegten - und ein großes: das ist fremdes Beispiel..."

Das Lesen fremder Werke und fremdes Beispiel entzünden die Phantasie zu schöpferischem Tun, das heißt zur Darstellung von Empfindungen, die erst mit Hilfe der Phantasie zu eigenen gemacht, in den Dichter verlegt wurden und nicht aus diesem heraus mit Hilfe seiner Phantasie in die Charaktere seiner Dichtung. Es ist nicht mehr eigene Empfindung, sondern mit Hilfe der Phantasie zu eigen gemachte, aber von fremder Dichtung oder fremdem Beispiel nachgeahmte Empfindung, die im Werk gestaltet wird; d.h. der Dichter ist nicht mehr, oder zumindest nicht mehr ganz das, was er darstellt, sondern er ahmt nach mit Hilfe der Phantasie, die nicht mehr gebunden ist durch die Möglichkeiten des eigenen Inneren, sondern, wie die Reflexion, frei und unabhängig wirken kann. Jean Paul hat dieses schuldhafte Wirken der Phantasie zutiefst empfunden. Mitten in seiner Selbstenthüllung bricht Roquairol

plötzlich in heftige Anklagen gegen die, wie er meint, alle seinem Charakter ähnlichen Genies aus:

"Glaubst du, daß die Romanen- und Tragödienschreiber, nämlich die Genies darunter, die alles, Gottheit und Menschheit, tausendmal durch-und nachgeäfft haben, anders sind als ich? Was sie und die Weltleute noch reell erhält, ist der Hunger nach Geld und nach Lob ... Die Affen sind die Genies unter dem Vieh; und die Genies sind nicht bloß vor höheren Wesen - wie Pope von Newton sagt - sondern auch hier unten Affen, im ästhetischen Nachmachen, in der Herzlosigkeit, Bosheit, Schadenfreude, Wollust und - Lustigkeit." ¹⁾

Roquairol, dessen Seelenkräfte zerdacht sind, und in dem nur noch Reflexion und Phantasie in verheerender Weise wirken, sieht, wie in sich, in jedem Genie einen Nachahmer, einen zu eigenem unmittelbarem Erleben aus ständiger Darstellung unfähig Gewordenen, der nur noch nachäfft, was andere ihm vorleben oder vordichten. Nicht daß Jean Paul mit Roquairol durchaus zu identifizieren wäre, aber er hat um das "ästhetische Nachahmen" ebenso gewußt, wie um die "sündige" Bewußtheit.

Und hier wird die erschütternde Bedeutung des Äffischen, des "Affen" als des großen Archimimus, das an zahlreichen Stellen des Werkes scheinbar unmotiviert auftritt, verständlich: Der Affe ist das dichterische Symbol für die ästhetische Nachahmung, für die schuldhafte Anwendung der Phantasie durch kräfteleere oder kräfteschwache Subjekte:

Roquairol geht im freventlichsten Spiel seiner Phantasie in der Rolle des Albano zu Linda, der Geliebten - trotzdem kann er sich aber auch an die Rolle nicht so vollkommen verlieren, daß er ganz glücklich sein könnte, denn er war doch nicht "ihr verdammter Albano" ²⁾. - Da begegnet ihm im Park als Verdichtung, als Symbol seines gerade in diesem Moment am verwerflichsten konzentrierten Charakters der Affe der Fürstin. Roquairol sieht ihn und er setzt sich über diese Erkenntnis hinweg - er tötet den Affen, "um nicht von ihm verfolgt zu werden" ³⁾. In dem Augenblick aber, wo Roquairol sich in einer Theaterszene selbst getötet hat, wird der Fürstin mitgeteilt, daß der Affe tot sei. "Den

1) Jean Paul, Titan II, S. 129

2) a. a. O., S. 371

3) a. a. O., S. 367

Affenmord hatte sie gehört und schied untröstlich" ¹⁾ als Zuschauerin von der Szene, in der Roquairol sich getötet hatte.

Das großartigste dichterische Symbol dieser ästhetischen Nachahmung und des damit verbundenen Gefühls der Schuld wird der Ledermensch des "Kometen" sein, der in Affenleder Gekleidete, der als der Ewige Jude und der mordende Kain, der im Geistigen Heimatlose und Zerstörerische, am Schlusse des Romans sein Bekenntnis ausspricht.

V.

Roquairol ist eine der tragischen Figuren des Romans "Titan". Er ist die Inkarnation einer alles in sich vernichtenden Bewußtheit und dadurch vom phantastischen Feuder ausgebrannten Existenz, die alles zerstört, was mit ihr in Berührung kommt und schließlich auch sich selbst.

Roquairol ist nicht die einzige Figur dieser Art im Werke Jean Pauls. Sie findet ihren unmittelbaren Vorgänger im Matthieu des Hesperus, von dem gesagt ist:

"... ein lüderliches Genie war er und nichts Schlimmeres.
Er machte alles in der Welt nach, und ihn konnte man nicht nachmachen - er konnte alle Spieler der Flachsenfinger Truppe nachspielen und travestieren und die Logen dazu - er verstand mehr Wissenschaften als der ganze Hof, ja mehr Sprachen, bis sogar auf die Stimme der Nachtigall und des Hahns, welche er so täuschend nachmachte..." ²⁾

Auch Matthieu war also einer, der sich auf das Nachahmen verlegt hatte, aus Abgetrenntsein durch Reflexion vom unmittelbaren Erleben.

In großartigster und erschütterndster Weise aber ist die ganze Tragik eines zur zerstörenden Bewußtheit verdamnten genialen Menschen dargestellt in der Person des Roquairol.

Im 88. Zykel des Titan schreibt Roquairol einen Brief an Albano, in dem er diesem unverhüllt die Hölle seines Inneren offenbart:

"Einmal muß es geschehen, wir müssen uns sehen, wie wir sind, und dann hassen, wenn es sein muß. ... Jetzt sieh mich an, ich ziehe meine Maske ab..." ³⁾

1) Jean Paul, Titan II, S. 386

2) Jean Paul, Hesperus, S. 65

3) der erwähnte Brief Roquairols; Titan II, S. 128 f.

Und was hinter der Maske steht, ist ein Ich, das sich hinaufreflektiert hat zum äußersten Ausgesetztsein des ungebundenen, absolut freien Ich, das seine Erlebnisse und Empfindungen willkürlich mit Hilfe einer ungebundenen Phantasie antizipiert hat:

"... ich habe konvulsivische Bewegungen auf dem Gesicht, wie Leute, die genossen Gift überstanden! Ich habe mich in Gift betrunken, ich habe die Giftkugel, die Erdkugel verschluckt, ..."

Roquairol hat mit Hilfe der Phantasie alles Leben von außen antizipiert, er hat die Erdkugel verschluckt, d. h. er hat alle auf dieser Erde möglichen Leidenschaften und Empfindungen nachgeahmt - und sie sind ihm - weil nicht in der rechten Harmonie nach den Möglichkeiten und Gesetzen seines persönlichen Inneren zusammengestellt - zu Gift geworden.

Roquairol versteht, daß es seine geniale Phantasie war, die das verursacht hat:

"... Frei heraus! Ich jauchze nicht mehr, ich glaube nichts mehr, ich jammere nicht einmal recht tapfer. Ausgehöhlt, verkohlt vom phantastischen Feuer ist mein Baum."

Und wenn in diesem ausgehöhlten Ich trotzdem noch einmal eine wirkliche Empfindung lebendig werden wollte, so bemächtigt sich ihrer die immer lauern-
de Bewußtheit und agiert damit nach ihrer Willkür:

"Wenn so zuweilen die Eingeweidewürmer des Ichs, Erboßung, Entzückung, Liebe und dergleichen, wieder herumkriechen und nagen und einer den anderen frißt: so seh ich vom Ich herunter ihnen zu; wie Polypen zerschneide und verkehr' ich sie, stecke sie ineinander. Dann seh ich wieder dem Zusehen zu, und da das ins Unendliche geht, was hat man von allem? Wenn andere einen Glaubens-Idealismus haben, so habe ich einen Herzens-Idealismus, und jeder, der alle Empfindungen oft auf dem Theater, dem Papier und dem Erdboden durchgemacht, ist so. Wozu dient's?"

Jeder, der zuerst eigene Empfindungen in der Reflexion aus dem Subjekt zur Darstellung auf dem Papier oder dem Theater oder auch im Leben objektiviert hat, der zuerst sich selber zusah und dann dem Zusehen zusah und damit getrennt wurde vom gesetzgebenden Objektiven und verschlagen wurde in die grenzenlosen Bereiche des unendlichen Subjektiven, "ist so". Er hat einen Herzens-Idealismus, anstatt eines Glaubens-Idealismus.

Der Herzens-Idealismus dürfte identisch sein mit dem, was Jean Paul in der II. Jubilate-Vorlesung in der "Ersten Kautel über den Kopf" in der "Vorschule der Ästhetik" über den Poetischen Idealismus sagt:

"Viel dürfte zur Tollheit auch der poetische Idealismus in seinem Bunde mit dem Zeitgeist hinwirken. Einst, wo der Dichter noch Gott und Welt hatte und glaubte, wo er malte, weil er schaute etc., indes er jetzo malt, um zu schauen - ..."¹⁾

da gab es Menschen, die ihr Schicksal als von Gott gegeben ohne Klage hingenommen. Das heißt, daß der Glaubens-Idealismus ein höchstes Objektives, Gesetzgebendes außer sich anerkannt hat und seine schöpferische Phantasie ange-regt wurde, weil er schaute, weil ihn ein unmittelbares, vom Objektiven motiviertes Erlebnis dazu trieb - im Gegensatz zum 'modernen' Dichter, der malt, um zu schauen - d.h., der seine schöpferische Phantasie benützt, um überhaupt zu einem Erlebnis zu kommen, der in Gedanken durch Gedanken nur mit und durch sich ein vom Objektiven losgelöstes Leben der Phantasie führt. Dies ist das Wesen des Herzens-Idealismus des Roquairol, der aber nicht identisch ist mit dem irrationalen Gefühlskult des Sturm und Drang, sondern in der Entwicklung des Geistes bereits eine Stufe weiter gegangen ist und als autonomer Geist des autonomen Ich - als Bewußtheit - sich über die Gefühle hinwegsetzt. Roquairol schreibt weiter an Albano:

"Da du so leicht jede Verschiedenheit von dir für Entkräftung hältst; so sag' ich dir gerade heraus: steige nur weiter, knete dich nur mehr durch, hebe nur den Kopf aus den heißen Worten der Gefühle höher, dann wirst du dich nicht mehr in sie zerlaufen, sondern sie allein verwallen lassen. Es gibt einen kalten, kecken Geist im Menschen, den nichts etwas angeht, nicht einmal die Tugend; denn er wählt sie erst, und er ist ihr Schöpfer, nicht ihr Geschöpf. Ich erlebte einmal auf dem Meer einen Sturm, wo das ganze Wasser sich wütend und zackig und schäumend aufriß und durcheinanderwarf, indes oben die stille Sonne zusah; - so werde! Das Herz ist der Sturm, der Himmel das Ich."

Auch diese Worte an Albano hat Roquairol sein kalter, kecker Geist diktiert. Denn er hat Furchtbares gelitten, so lange sein Herz noch am unmittelbaren Leben hing, bis ihn die Bewußtheit endlich ganz davon losgerissen hat, und sein abgetrenntes, ausgesetztes Ich, wie die stille Sonne über dem aufgewühlten Meer, dem Toben selbstgewählter, vom phantastischen Feuer ange-triebener Leidenschaften zusah. Roquairol stößt die furchtbare Drohung gegen Albano aus:

"So bin ich, so war ich; da sah ich dich und wollte dein Du werden -

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 380 f.

aber es geht nicht, denn ich kann nicht zurück, aber du vorwärts, du wirst mein Ich einmal..."

Darin liegt die Überzeugung der Gefährdung jedes genialen Menschen im Sinne Jean Pauls.

Roquairol ist so und war immer so; da sah er Albano, die Verkörperung der genialen Vielkräftigkeit in Harmonie, und er wollte sein Du werden, sein Freund, um in diesem "Beispiel" das Rettende zu finden, nämlich die Kraft des Sich-verlieren-Könnens an das Objektive, oder, um mit Jean Paul zu sprechen, den seine schrankenlose Phantasie und seine ungebundene Bewußtheit bindenden "Instinkt des Unbewußten". Deshalb Roquairols leidenschaftliche Liebe zu Linda da Romeiro, die die Verkörperung dieses Instinks des Unbewußten in einer genialen Natur ist, der aber in ihr auch nur eine Kraft ist, von der sie ausschließlich geleitet wird, und an der sie deshalb - weil ihr die ausgleichende Besonnenheit fehlt - zugrundegehen muß.

Einmal, als Roquairol noch an die Möglichkeit einer Rettung glaubte, hatte er schon Albano sein Herz eröffnet und versucht, ihm das grausame Wirken dieser zerstörerischen Bewußtheit am lebendigen Empfinden zu zeigen:

"O Gott, wie herrlich ist's, daß man ist!"¹⁾

ruft Albano und er fühlt sich in einer Morgenstunde unmittelbar eins mit der Natur, mit dem Objektiven:

"Erhebend faßte der Gedanke den Jüngling an, daß nun dieselbe Minuten Millionen kleine und lange Leben messe und den Gang der Minierraupe und den Flug der Sonne und daß jetzt dieselbe Zeit durchlebet werde vom Wurm und von Gott, von Welten zu Welten - überall."

Für Roquairol gibt es das Teilhaben am Leben überall nicht mehr:

"Wohl dir, sagt' er, daß du so sein kannst und daß die Sphinx in deiner Brust noch schläft. .. In der Bruthöhle des Menschen. .. liegt das Ungeheuer mit aufgehobenem Madonnengesicht auf seinen vier Tatzen und lächelt eine Zeitlang umher und der Mensch mit. - Plötzlich springt es auf, gräbt die Krallen in die Brust, zerschlägt sie mit dem Löwenschweif und den harten Flügeln und wühlt, drängt und tobt, und überall rinnt Blut an der zerritzten Bruthöhle. - Auf einmal legt es sich wieder hin und lächelt wieder fort mit dem schönen Madonnengesicht.

1) Jean Paul, Titan, S. 322 f.

O er sah ganz blutlos aus, der Elende, weil das Tier so von ihm zehrte und durstig an seinem Herzen leckte."

In Albanos Brust schläft die Sphinx noch, sie ist da, aber sie wird schlafend gehalten vom "Instinkt des Unbewußten". Potentiell ist diese zerstörerische Besonnenheit in jedem genialen Menschen vorhanden. Wenn sie erwacht, zeigt sie ein Lächeln und der Mensch erfreut sich ihrer, denn sie erhebt ihn über seine "Zustände" und macht ihn zum Herrn über sie. Aber sie kann nicht aufgehalten werden - wie das Spiegelbild des Spiegels im Spiegel unendlich reflektiert wird:

"Der augenblickliche Sieg (der Besonnenheit) über das Irdische, über dessen Gegenstände und unsere (des Menschen) Triebe dahin, ist eben der Charakter des Göttlichen, ein Vernichtungskrieg ohne Möglichkeit des Vertrags."¹⁾

So wird schon in der "Vorschule der Ästhetik" das Wesen der Besonnenheit charakterisiert. In einer unendlichen zerstörerischen Reflexion entfernt sie den Menschen von Unmittelbarem, sie macht ihn "blutlos".

Nicht von Anfang an war das so. Auch Roquairol war einmal zu unmittelbarem Erleben fähig:

"Anfangs hatt' es der Elende noch gut, er hatte noch derbe Schmerzen und Freuden, rechte Sünden und Tugenden; aber als das Untier immer schneller lächelte und zerriß und er immer schneller Lust und Pein, Gutes und Böses wechselte; und als Gotteslästerung und Kotbilder in seine Gebete krochen und er sich weder bekehren noch verstocken konnte; da lag er in öder Verblutung in der lauen, grauen, trocknen Nebel-Masse des Lebens da und starb so durch das Leben fort."

Die Sphinx der Bewußtheit packte diese echten Empfindungen - "lächelte und zerriß" - d.h. überstieg und zerstörte wieder hinter sich, so lange, bis die lebendige Wirklichkeit nur noch eine tote farblose Nebel-Masse hinter diesem Abgrund der Bewußtheit war - und Roquairol sich nicht mehr an sie verlieren konnte, weder im Guten noch im Bösen, weder an das Gebet, noch an die Gotteslästerung, denn sein Ich beherrschte willkürlich beides - und wurde von der Bewußtheit beherrscht.

In diesem Gespräch aber zwischen Albano und Roquairol, in dem Roquairol aus hoffender Freundschaft noch verschweigt, was er später in seinem Brief aussprechen wird:

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 52

"... und wenn du mich auch verachtest, du wirst, was ich ...

Nein, mein Unschuldiger, ich sag' es nicht. ..."

geht Jean Paul bis zum Äußersten, bis zur letzten Konsequenz der Bewußtheit der Bewußtheit. Er geht so weit zu sagen, daß selbst das Bekenntnis des erschütternden Leidens an ihr ein bewußtes Leiden, eine Heuchelei, sei, die von der Sphinx zerstört werden muß. Mitten in dem Bekenntnis seines Leidens, an das sich Roquairol beinahe verloren hätte, erwacht die Bewußtheit auch über diesen "Zustand" wieder:

"Sieh, jetzt steht die Sphinx wieder auf. O bete mit mir, hilf mir, daß ich nicht sündigen muß. Ich muß saufen, ich muß verführen, ich muß heucheln - ich heuchle jetzt -"

Die Sphinx hat gelächelt zu diesem Bekenntnis, aber dann hat sie ihre Tatze erhoben und zugeschlagen, denn nicht einmal die Hingabe an das Leiden gestattet die absolute Bewußtheit im absolut freien Ich.

Wie aber wurde Roquairol zu dem, der er ist? - Es war erstens seine Erziehung, die ihn zu früh

"mit den Früchten der Erkenntnis vollgefüttert"¹⁾

und den Hunger nach Erkenntnis gar nicht hat aufkommen lassen²⁾. Ferner war Roquairol von vornherein ausgestattet mit einer Phantasie, die sein Leben

"zu einem Naphtaboden machte, aus welchem jeder Fußtritt Feuer zieht: so wird die Flamme, worein die Wissenschaften geworfen werden, und die Verzehrung noch größer. Für diese Abgebrannten des Lebens gibt es dann keine neue Freude und keine neue Wahrheit mehr, und sie haben keine alte ganz und frisch; eine vertrocknete Zukunft voll Lebensekel, Unglauben und Widerspruch liegt um sie her. Nur noch der Flügel der Phantasie zuckt an ihrer Leiche."³⁾

Was aber Jean Paul, dem Dichter, das Wesentliche war, das war, daß Roquairol nicht nur die Wahrheiten, sondern auch die Empfindungen antizipiert hat:

"Alle herrlichen Zustände der Menschheit, alle Bewegungen, in welche die Liebe und die Freundschaft und die Natur das Herz erheben, alle diese durchging er früher in Gedichten als im Leben, früher als Schauspieler und Theaterdichter, denn als Mensch, früher in der Sonnenseite der Phantasie als in der Wetterseite der Wirklichkeit..."⁴⁾

1) 3) 4) Jean Paul, Titan, S. 312 ff.

2) vgl. dazu Rousseau!

Dies war der umgekehrte Weg des Dichters, der erst durch "Darstellen" die Wetterseite der Wirklichkeit vertauschte mit der Sonnenseite der Phantasie, doch hat sich Roquairol auch dieser Gefährdung ausgesetzt:

"... er stürzte sich in gute und böse Zerstreuungen und Liebeshändel und stellt hinterher alles auf dem Papier und Theater wieder dar, was er bereute oder segnete; und jede Darstellung höhnte in tiefer aus..."¹⁾

Es erhebt sich aber nun die Frage, warum Jean Paul diesen Roquairol als "ein Kind und Opfer des Jahrhunderts" bezeichnet, an anderer Stelle, in einem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 16. August 1802 als

"dieses Zeitkind, die hohle runde Nulle hinter der Einheit des Säkuls".

In der Abhandlung von der "sündigen" Besonnenheit in der Vorschule der Ästhetik ist die Rede von den

"ausgeleerten Selbstlingen jetziger Zeit".

Die Antwort des Literaturhistorikers auf diese Frage scheint gegeben mit der geistesgeschichtlichen Situation Jean Pauls als des Zeitgenossen Fichtes, des zu "äußerster Denkbrechung gealterten Menschturns." Dies kann aber nicht die Antwort Jean Pauls sein, selbst wenn er erkannt hat, daß der Spielraum der modernen Poesie das Subjekt ist, in dem die Bewußtheit herrscht und das selbst ein Spiel seiner Phantasie wird, wenn es durch "Darstellen" von der Wirklichkeit getrennt wird.

Dazu ist zu bedenken, daß die Vorarbeiten zum 53. Zykel des Romans, in dem Roquairol als das Kind und Opfer seines Jahrhunderts, das "jede Darstellung tiefer aushöhlte", und das zerstörerische Wirken der Sphinx in der Brust Roquairols dargestellt werden, "der die eingehendste Analyse von Roquairols Charakter enthält", mit der Überschrift "Goethe" versehen sind.

Jean Paul aber sagt von Goethe in einem Brief vom 22. Oktober an seinen Freund Friedrich Oertel:

"Goethes Charakter ist fürchterlich, das Genie ohne Tugend muß dahin kommen",

und über Goethe und Schiller zusammen an Charlotte von Kalb am 8. November 1796:

"Doch habe ich gegen Goethe und Schiller eben so viele Liebe als eigentliches Mitleid mit ihren eingeäscherten Herzen."

1) Jean Paul, Titan, S. 313

Es ist gewiß, das Roquairol als Kind und Opfer des Jahrhunderts Züge Goethes und Schillers trägt, so wie Jean Paul die beiden "Dichterfürsten" sieht. Ist die Gestalt Roquairols doch erst nach Jean Pauls Weimarer Aufenthalt zu ihrer eigentlichen selbständigen Gestaltung gekommen, nachdem sie vorher mit Albano zusammen eine Figur bildete. Es ist aber nicht zu übersehen, daß ein großer Teil des Eindrucks der "Dichterfürsten" auf die Gestaltung des Don Gaspard und seine Wirkung auf Albano übergegangen ist (vgl. S. 9, S. 29 ff. des Titan I). Es ist aber ebenso gewiß, daß Jean Paul selbst ein Kind und Opfer des Jahrhunderts war, denn es gibt vor Weimar und Roquairol bereits einen Matthieu und später einen Vult und einen Ledermenschen in seinem Werk.

Aber es ist nicht nur das Vorbild Weimars und Goethes und Schillers, das Jean Paul beeinflußt hat in der Gestaltung des Roquairol. In seinem Briefwechsel mit Jacobi erwähnt er des öfteren die große Übereinstimmung mit Jacobis "Allwill", und im Brief vom 16. August 1802 geht er so weit zu sagen, daß ihm dieser "Allwill" geradezu die "erste Idee des Titan" gegeben habe, soweit er Roquairol betrifft.

Die letzte Beantwortung der Frage, warum Roquairol das Kind und Opfer seines Jahrhunderts genannt wird, bedürfte einer eigenen Untersuchung von Jean Pauls Einstellung zu diesem seinem Jahrhundert, besonders zu Rousseau, zu seinen Zeitgenossen und seinem persönlichen und geistigen Verhältnis zu ihnen, was aber mit der individuellen Problematik seines Dichtertums nicht unmittelbar zusammenhängt.

Roquairol, das Genie, das von der Bewußtheit überwältigt wird, steht mit Liane, Linda und Schoppe als vierte der tragischen Hauptfiguren, die vernichtet werden, um den Helden Albano. Jean Paul kennzeichnet die Idee seines Romans am 14. Mai 1803 in einem Briefe an Jacobi:

"Titan sollte heißen Anti-Titan; jeder Himmelstürmer findet seine Hölle; wie jeder Berg zuletzt seine Ebene aus seinem Tal macht. Dieses Buch ist der Streit der Kraft mit der Harmonie. Sogar Liane (Schoppe) muß durch Einkräftigkeit sterben. Albano streift daran und leidet wenigstens."

Vom Jahr 1792 bis 1796 war der Roman konzipiert unter dem Titel:

"Das Genie. 31. Dezember 1792. Für alle Teile."

Jede dieser Hauptfiguren des "Titan" ist ein Genie, ist genial veranlagt, das heißt, im Sinne der Definition des Genies in der "Vorschule der Ästhetik", ausgestattet mit der "Vielkräftigkeit". Die Idee des Romans aber ist der

"Streit der Kraft mit der Harmonie". Es kann sich also in diesem "Streit der Kraft mit der Harmonie" nicht um einen Streit von "Einkräftigen" gegen einen "Vielkräftigen", um einen Streit Lianes, Lindas, Schoppes und Roquairols gegen Albano handeln. Albano "streift" auch nur daran, und "streifen" ist nicht "streiten". Der Streit der Kraft - einer besonderen Kraft - mit der Harmonie der Vielkräftigkeit des Genies findet in jedem einzelnen dieser Charaktere statt, und in jedem siegt diese Kraft über die Harmonie der Vielkräftigkeit, die nur garantiert ist, wenn alle Kräfte in gleicher Stärke vorhanden sind und sich gegenseitig binden.

Aus "Einkräftigkeit", dem Übermaß einer Kraft im Genie, die die Harmonie zerstört, weil sie zum Himmel stürzt, muß dieses Genie zerstört werden und seine "Hölle" finden.

Es ist zweifellos die "himmelstürmende" - im wahrsten Sinne des Wortes, wenn "himmelstürmen" Verlassen des Irdischen bedeutet - Bewußtheit, die Jean Paul in Roquairol darstellen wollte. Er schreibt am 21. Juli 1801 an Friedrich Heinrich Jacobi:

"... In Weimar hab ich verlernt, über die Hippelsche Koppelhut des Engels und des Teufels zu erstaunen. Es liegt in der (dichterisch oder philosophisch) darstellenden Natur; mein Roquairol hat jene ganz, und ich kann Dich über diese doppelten Handbücher im menschlichen Herzen auf einen recht guten Autor verweisen, der meines Wissens die Besonnenheit der Sünde tiefer und fürchterlicher als einer gemalt - auf Dich, im Allwill."

Die "Besonnenheit der Sünde", d.h. die Willkür des Handelns in Bewußtheit, sieht Jean Paul in Allwill und in seinem Roquairol verkörpert. Aber er sieht noch mehr. Friedrich Heinrich Jacobi war besorgt um den Dichterfreund, der schon von so vielem wußte und er fragte ihn, was denn die Wahrheit hinter seiner Dichtung sei? - Jean Paul antwortet am 16. August 1802:

"Auf Deine Frage: was denn mein Ernst hinter der Dichtung ist? antworte ich: Deiner. Die Stelle im Allwill, wo Du von poetischer Auflösung in lauter unmoralische Atonie, 'Gesetzesfeindschaft' durch lauter Reflexion sprichst, gab mir die erste Idee des Titans; Du konntest nicht nur meinen Roquairol dichten, sondern hast's schon getan."

Diese "Kraft" in Roquairol, schuldhaft zur himmelstürmenden geworden, weil er durch Erziehung und "Darstellung" bzw. phantastische Nachahmung sie

besonders genährt hat in sich, ist nicht die naturhaft-irrationale Kraft eines "Original-Genies". Sie führt zwar auch zur Gesetzesfeindschaft, aber nicht nur gegen die Gesetze des Rationalismus, sondern in absolutem Unabhängigkeitsstreben des Subjekts zur Feindschaft gegen das Objektive schlechthin, da das Subjekt nicht am Objektiven zum Subjekt werden will, sondern absolut frei ohne die Gesetzmäßigkeit, die mit dem Objektiven für das Subjekt gegeben ist, - willkürlich - handeln muß.

Jean Paul ist nicht vollkommen identisch mit seinem Roquairol. Aber Roquairol muß leiden und wird vernichtet, weil er eine "darstellende Natur" besitzt. Das Wesen des Roquairol muß also aus dieser Übereinstimmung einen starken Anteil am Wesen des Dichters Jean Paul besitzen. - Jean Paul hat aus diesem Grunde versucht, das Wesen des Dichters mit dem des Philosophen auf den gemeinsamen Nenner "Genie" zu bringen.

Wie es aber wirklich um das Verhältnis zum Philosophen mit dem Dichter Jean Paul bestellt war, zu dem Philosophen, der unter den gleichen geistigen Voraussetzungen Philosoph und nicht Dichter war, geht hervor aus dem "Clavis Fichtiana", den Jean Paul seinem Roman "Titan" beigefügt hat, wo weniger die Aktion dieses Ich, die Bewußtheit, als das eigentliche philosophische Wesen dieses Ich und sein Verhältnis zum Wirklichen zum Ausdruck kommt.

Daß die Fichte'sche Philosophie für einen "romantischen" Poeten, der in der Reflexion die Objektenwelt zerstört und sie dann in der Phantasie wieder "darstellt", für die reale Existenz des Menschen, der Philosophie als Lebensweisheit und nicht als Kunstwerk betrachtet, äußerste Gefährdung bedeuten muß, versteht sich von selbst.

JEAN PAUL UND FICHTE

Wenn der Dichter Jean Paul das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit so kennzeichnet, daß

"durch Benennung des Äußere wie eine Insel erobert und vorher dazu gemacht wird"¹⁾,

so trifft diese Auffassung der Begriffe schaffenden Sprache ins Zentrum einer der Fichteschen ähnlichen Geisteshaltung. Dies allein jedoch würde noch nicht berechtigen, eine solche der dichterischen Existenz Jean Pauls vorauszusetzen.

Jean Paul hat sich mit Fichte auseinandergesetzt in dem dem Titan angehängten Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana²⁾. Fichte oder Leibgeber - das also ist gleichgültig. Leibgeber aber ist die Figur aus Jean Pauls fiktiver Welt, die Zeit seines Lebens der Brust ihres Schöpfers am innigsten "anwohnend" war³⁾, die in zwei großen Romanen eine Hauptrolle spielte und schon vorher und auch später immer wieder zum fingierten Sprachrohr ihres Schöpfers wurde.

In dem Namen "Heinrich Leibgeber" aber kommt schon die ganze Haßliebe Jean Pauls zu seinem Zeitgenossen Fichte zum Ausdruck. "Heinrich" heißt er, wegen der "Magie", die für Jean Paul von diesem Namen ausgeht, beziehungsweise von seinem Träger Friedrich Heinrich Jacobi, der mit seiner Schrift über die Lehre des Spinoza, in der er sagt, daß nur von der Seite der Individuation her in den Spinozismus einzubrechen sei, Jean Paul seine Hauptwaffe gegen Fichte, aber auch gegen seine eigene Gefährdung in die Hand gibt. Jean Paul sieht das besondere Verdienst seines Clavis darin,

"daß es den fichtischen Idealismus mit dem apodiktischen Dasein fremder Mit-Ichs . . . umzubrechen sucht."³⁾

Friedrich Heinrich Jacobi ist der Clavis auch gewidmet, Jean Pauls "geliebtem Lehrer seines Inneren"⁴⁾, an den er sich mit dem verzweifeltsten Enthusiasmus des in sich selbst Gefährdeten, Hilfe gegen sich selbst Suchenden klammert.

1) Jean Paul, *Levana*, S. 363

2) analog zum deutschen "der Schlüssel" sagt J. P. der Clavis, trotz der femininen Adjektivendung "C. Fichtiana"

3) *Clavis Fichtiana* in: *Titan*, S. 459 ff.

4) Brief an Friedrich H. Jacobi vom 13. Oktober 1798

Der Name "Leib-Geber" aber bezeichnet nichts anderes, als einen "Fichte", der nach Jean Pauls Meinung aus seinem Ich "Nicht-Ichs" setzt und ihnen einen "Leib gibt".

Jean Paul hat Fichte mißverstanden; und zwar lag das grundlegende Mißverständnis nicht - wie die Literaturgeschichte meist behauptet - darin, daß er die absolute Philosophie Fichtes ins Empirische übertrug. Daß Jean Paul das auch getan hat, war erst die Folge eines viel fundamentaleren und für Jean Paul gefährlicheren Mißverständnisses. Und es ist eigenartig, daß sich Fichte selbst in seinem "Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre" von 1794, also lange vor dem Erscheinen des Clavis, gegen den Vorwurf des "Dogmatismus", der seinem "Idealismus" genau entgegengesetzt sei, zu verteidigen sucht.

Jean Paul sagt:

"Der sozusagen idealische Idealismus Fichtes lebt und webt dergestalt im Absoluten, daß ... nun gar kein Weg mehr herein in die Endlichkeit und Existenz geht (so wenig als rückwärts aus dieser ins Absolute) ohne die unermeßlichen dogmatischen Sprünge, Flüge und Unbegreiflichkeiten, die eben zu erklären waren."

Jean Paul mußte Fichte in dieser Weise mißverstehen, weil es dem Philosophen um die "Beschaffenheit" der wirklichen Dinge ging, dem Dichter aber um die "Verwirklichung" von intuitiv Geschautem in erfassbare Bilder und Motive, d.h. der Philosoph abstrahierte von den Dingen zur Intelligenz an sich, indem er die "Beschaffenheit" eines Dinges von der subjektiven Erkenntnis abhängig machte, der Dichter aber schaute das "Überirdische" und realisierte das Geschaute in "irdische Bilder des Überirdischen" in der fiktiven Welt seiner Dichtung.

Allerdings spielte das Subjekt die entscheidende Rolle, beim Philosophen als Ziel der Philosophie, beim Dichter aber als Grundmotiv und Ausgangspunkt der ganzen Dichtung.

Über der Größe und Bedeutung dieser Gemeinsamkeit übersah Jean Paul aber das Trennende, das den Philosophen von den Dingen zum Subjekt, den schöpferisch tätigen Künstler aber vom Subjekt zu den - allerdings von ihm selbst realisierten - Dingen führte, und er nahm Fichte als einen Gleichen schlechthin. Erst einen so aufgefaßten Fichte konnte er - da dieser ein Philosoph und kein Dichter war - indem er ihn ins Empirische übertrug, ad absurdum führen, und Jean Paul tat das, weil er die Konzeption seiner dichterischen Existenz,

die er in Kunstwerken realisierte, nicht als "Lebensweisheit", die der Philosoph hervorzubringen hatte, akzeptieren konnte. Er mußte sich gegen die "Ob-Subjektivität" Fichtes wenden, weil er sie mißverstand.

Fichte sagte:

"In der Erfahrung ist das Ding dasjenige, welches unabhängig von unserer Freiheit bestimmt sein und wornach unsere Erkenntnis sich richten soll, und die Intelligenz, welche erkennen soll, unzertrennlich verbunden."

Fichte leugnet also in seiner "Ob-Subjektivität" keineswegs das Dasein der Dinge. Im Gegenteil: Aus der Identität von Intelligenz und Ding in der Erfahrung ergeben sich nach Fichte für den Philosophen zwei Möglichkeiten. Und der eine, nämlich sein, Fichtes Weg des Idealismus besteht in der Abstraktion von den Dingen zur Intelligenz an sich. Die vom Gefühl der Notwendigkeit begleiteten philosophischen Vorstellungen sind demnach Produkte der ihnen in der Erklärung vorauszusetzenden Intelligenz. Aber die da-seienden Dinge sind eine Notwendigkeit. Das gilt, soweit es sich um die Dinge handelt. Aber

"das höchste Interesse und der Grund alles übrigen Interesses ist das für uns selbst."

Und der Vorgang der philosophischen Betrachtung des Ich nach der idealistischen Philosophie ist folgender:

"Ich kann mich in Freiheit bestimmen, dieses oder jenes zu denken; abstrahiere ich nun von dem Gedachten und sehe lediglich auf mich, so werde ich mir selbst in diesem Gegenstande das Objekt einer bestimmten Vorstellung. Daß ich mir gerade so bestimmt erscheine und nicht anders, gerade als denkend, und unter allen möglichen Gedanken gerade das Ding an sich denkend, soll meinem Urteil nach abhängen von meiner Selbstbestimmung; Ich habe zu einem solchen Objekte mit Freiheit mich gemacht".

Soweit stimmen Fichte und Jean Paul vollkommen überein. Nun aber kommt die entscheidende Rechtfertigung Fichtes gegen alle Vorwürfe, die etwa derselben Art, wie die Jean Pauls, waren - obwohl, wie schon gesagt, Jean Paul nicht wissentlich gemeint sein konnte, da der Clavis beim Erscheinen der Neuen Einleitung in die Wissenschaftslehre noch nicht vorlag - :

"Mich selbst an sich aber habe ich nicht gemacht, sondern ich bin genötigt, mich als das Bestimmende Selbstbestimmende vor auszudenken. Ich selbst also bin mir ein Objekt, dessen Beschaffenheit unter gewissen Bedingungen lediglich von der Intelligenz abhängt, dessen Dasein aber immer voraus-
zusetzen ist."

Die "philosophische Entzweiung des Ich", ein Doppelgängertum durch Bewußtheit, ist gegeben hier wie dort. Darin aber, daß Jean Paul nicht sah, daß Fichte in seiner Philosophie das Dasein der Dinge und des Ich immer vorausgesetzt hat, daß er also in Wahrheit kein "Leib-Geber" war, liegt das verhängnisvolle Mißverständnis. Denn sobald eine solche Philosophie - wie sie Jean Paul verstand - an das Ich geriet, mußte das die schwerste existentielle Bedrohung bedeuten für die reale Existenz eines Menschen, wie sie für die dichterische Existenz Jean Pauls tatsächlich gegeben war.

Fichte hat auch genau gewußt, daß unter den selben Voraussetzungen noch ein zweiter Weg des Denkens möglich sei, nämlich der Weg des "Dogmatismus", den eben Jean Paul Fichte zum Vorwurf macht.

Jean Pauls philosophische Konzeption ist in ihren Elementen nicht nachzuweisen, da er kein Philosoph sondern ein Dichter war, der Dichtung schrieb und nicht ein philosophisches System zu Papier brachte. Aber die Welt seiner Dichtung, die er als schöpferischer Künstler zum Dasein gebracht hat, ist ein, vermittels der künstlerischen Begabung, aus dem Ich, in der durch Bewußtheit entstandenen Auseinandersetzung des Ich mit dem Ich, geschaffener Gegenstand der Wirklichkeit. Das heißt, wenn Jean Paul ein Philosoph gewesen wäre, dann hätte er unter den selben Voraussetzungen die Philosophie geschaffen, die er Fichte gerade wegen der Gleichheit der Voraussetzungen zum Vorwurf macht, und gegen die Fichte sich wehrt:

Wenn das Objekt der Philosophie - unter der Voraussetzung, daß das höchste Interesse dem Ich gilt, also des Subjektivismus - entweder das Ding oder die Intelligenz sein kann, so ergeben sich daraus drei verschiedene Verhältnisse des Objektes zum Vorstellenden:

Das erste, einfachste und unphilosophische - die Bewußtheit ausschaltende - ist, daß das Objekt ein Gegenstand der Erfahrung, seiner Beschaffenheit nach bestimmt, und ohne Zutun der Intelligenz vorhanden sei.

Das zweite Verhältnis ist das des "Idealismus", für den das Objekt vorhanden ist seinem Dasein nach, seiner Beschaffenheit nach aber bestimmbar ist durch die freie Intelligenz.

Das dritte Verhältnis aber zwischen Ding und Intelligenz - und damit trifft Fichte die Jean Paul'sche Auffassung seiner Philosophie - ist, daß das Objekt hervorgebracht wird durch die Vorstellung der Intelligenz - und dieses Objekt, sagt Fichte, sei erdichtet!

Jean Paul aber sagt in seinem Clavis, daß er den "höheren Idealismus" Fichtes

als

"Kunstwerk" unsterblich und genialisch"

finde! Als Kunstwerk würde Jean Paul diese geistige Konzeption anerkannt haben. Als Philosophie aber mußte er sie ablehnen, weil er nicht an die Möglichkeit einer absoluten Philosophie glaubte, sondern der Meinung war,

"daß selbst unsere hellsten Laternen immer mit realistischen
Eckhölzern Schatten werfen"

und daß gerade die Tatsache,

"daß entweder der Schlußstein oder der Boden eines Lehr-
und Luftgebäudes realistisch ist,

es "in unserem Sinne wahr" mache.

Wenn er also die Fichte'sche Philosophie, wie er sie verstand, als "wahr" angenommen hätte, so hätte er ihr einen realistischen Boden oder Schlußstein zugestehen müssen, und wenn der Gegenstand des höchsten Interesses dieser Philosophie das Ich war, so wäre durch diese "Lebensweisheit" Jean Pauls reales Ich auf das stärkste bedroht worden.

Denn der "Dogmatismus" - wie Fichte diese Konzeption nennt - schafft aus der Intelligenz die Dinge an sich. Gegenstand der Philosophie sind also die Dinge. Daraus ergäbe sich für die notwendigen philosophischen Vorstellungen, daß sie Produkte der ihnen vorauszusetzenden Dinge an sich sind. Das heißt, daß die philosophischen Vorstellungen abhängig werden von den Dingen, die ihrerseits hervorgebracht sind durch die Intelligenz; die erdichtet sind.

Gesetzt der Gegenstand einer solchen Philosophie ist das Ich - und hier wird die ganze Gefahr deutlich - so ist dieses Ich eine Erdichtung, "deren Realisation vom Gelingen des Systems abhängt". Das heißt, daß die Realität eines Dinges zur Ursache seiner Erfahrung wird, daß seine Erfahrung notwendig wird, weil es vorhanden ist. Dieses philosophische Ich wäre ein "Resultat der Kausalität". Daraus folgte, daß die Seele gar kein Ding an sich, sondern nur ein Produkt der Wechselwirkung der Dinge unter sich wäre.

Jean Paul hat also bei gleichen geistigen Voraussetzungen seine künstlerische Konzeption - wie sie im ersten Kapitel dargestellt ist - der philosophischen Konzeption Fichtes unterlegt. Da aber nach seiner Meinung die Philosophie einen praktischen Anspruch erhebt, Jean Pauls reales bürgerliches Ich ihm aber eine Rückversicherung bedeutete gegen die Wahnsinnsvorstellungen eines im Geistigen vorhandenen Solipsismus, zog er, der Realität seines bürgerlichen,

realen, empirischen Ich versichert, die idealistische Philosophie Fichtes willentlich ins Empirische und versuchte dadurch, die Bedrohung, die sie für seine geistige Existenz darstellte, lächerlich zu machen, um nicht, wie sein "Leibgeber" im Wahnsinn zu enden.

Jean Pauls geistige Existenz war nicht organisch verhaftet in der Ganzheit der Natur, wie die Goethes. Das Motiv seiner Dichtung entsprang nicht einer Auseinandersetzung zwischen Geist und Natur; das Motiv der Jean Paul'schen Dichtung entsprang der in der Reflexion resultierenden Ich-Bewußtheit und war hervorgerufen durch eine nur geistige Auseinandersetzung des Ichs mit dem Ich innerhalb des Subjekts. Die bürgerliche Existenz hatte keinen produktiven Einfluß auf die dichterische Existenz, die realisiert wurde in seiner Dichtung. Daraus erklärt sich u. a. auch die Unmöglichkeit für Jean Paul, seine Autobiographie zu schreiben, denn er weiß

"Ich bin nichts gegen das, was ich gemacht habe".

Mit scharfem Blick durchschaut Nietzsche das ganze Phänomen Jean Paul, wenn er ihn als "das Verhängnis im Schlafrock" bezeichnet.

Das dichterische Ich hatte in der Auseinandersetzung mit sich selbst eine Welt geschaffen, und nun kam der Philosoph Fichte und sagte - nach Jean Pauls Auffassung -, auch die reale Welt sei im Prinzip eine Schöpfung des Ich, und damit wäre der bürgerliche Alltag des Johann Paul Friedrich Richter, der den Dichter Jean Paul als verbürgte Sicherheit eines objektiven Daseins umgab, in ein Nichts zerfallen. Als Voraussetzung der dichterischen Existenz Jean Pauls ergibt sich also,

daß er sich mit Fichte soweit identifiziert, als er den "seiner Brust am längsten und innigsten anwohnenden" Leibgeber im Clavis mit Fichte identifiziert,

daß unter den gleichen Voraussetzungen Jean Paul den umgekehrten Weg gehen mußte, als der Philosoph Fichte ihn gegangen ist, aus diesem Grunde Fichte "dogmatische Sprünge" vorwirft und seine Philosophie nicht als Lebensweisheit, sondern als "Kunstwerk" anerkannt sehen will, wogegen Fichte gerade den "Dogmatismus" mit seiner "Erdichtung" der Dinge weit von sich weist,

daß also im Prinzip die geistige Konzeption Jean Pauls im Dichterischen weitgehend identisch ist, mit dem, was Fichte im Philosophischen den "Dogmatismus" nennt.

Natürlich hat nicht erst Fichte mit seiner Philosophie alle diese Gedankengänge an Jean Paul herangetragen. Und wenn am Ende des Clavis eine erschütternde Klage aufklingt:

"Die praktische Vernunft selber setzt mich mühsam in Bewegung, weil ich doch nur für mein Ich und für niemand weiter etwas Gutes tun kann - Lieb' und Bewunderung sind leer, denn gleich dem heiligen Franziskus drück' ich nichts an die (Vexier-) Brust als die von mir geballten Mädchen aus Schnee - Rund um mich eine weite versteinerte Menschheit - In der finsternen unbewohnten Stille glüht keine Liebe, keine Bewunderung, kein Gebet, keine Hoffnung, kein Ziel - Ich so ganz allein, nirgends ein Pulsschlag, kein Leben, Nichts um mich und ohne mich Nichts als Nichts - Mir nur bewußt meines höheren Nicht-Bewußtseins - In mir den stumm, blind, verhüllt fortarbeitenden Dämonogorgon, und ich bin er selber - So komm' ich aus der Ewigkeit, so geh' ich in die Ewigkeit - Und wer hört die Klage und kennt mich jetzt? -

Ich. Wer hört sie und wer kennt mich nach der Ewigkeit? - Ich. -"¹⁾
so liegt hier eines der Fundamente der dichterischen Existenz Jean Pauls und ein Grundmotiv seiner Dichtung, das verantwortlich ist für alle Motive, die sich mit dem Ich-Schauer in welcher Form auch immer befassen; selbst das Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal hat hier seinen Ursprung, denn ist der aus dem Meßkatalog sich selbst die ganze Literatur schreibende Schulmeister nicht auch ein "Leib-Geber", ein - zwar idyllischer - Jean Paul'scher Fichte?

Der Clavis Fichtiana ist dem Titan als Anhang beigegeben und so finden auch das Wesen und die Stärke der existentiellen Bedrohung Jean Pauls ihre dichterische Verwirklichung in direkter Form in der Figur des Schoppe im Titan.

Schoppe ist Fichtianer, er lebt aus dem "idealischen Idealismus" Fichtes, aber er wird gehetzt von der panischen Angst, daß das "reine, "absolute" Ich ihn verfolge, denn

"alles kann ich leiden, sagt er, nur nicht den mich, den reinen, intellektuellen mich, den Gott der Götter"²⁾, -

daß dieses "reine" Ich ihn verfolge, das alles schafft, um eines Tages zu erscheinen in der Realität und damit zu beweisen, daß es nicht nur ein philosophisches Prinzip sondern eine Realität sei, daß die Objektenwelt ein Nichts, nur eine Setzung des Ich sei.

1) Jean Paul, Titan, S. 501

2) " " " S. 396

"Herr, wer Fichten und seinen Generalvikar und Gehirndiener Schelling so oft aus Spaß gelesen, wie ich, der macht endlich Ernst genug daraus. Das Ich setzt sich und den Ich samt jenem Rest, den mehrere die Welt nennen. Wenn Philosophen etwas, z.B. eine Idee oder sich aus sich ableiten, so leiten sie, ist sonst was an ihnen, das restierende Universum auch so ab, sie sind ganz jener betrunkene Kerl, der sein Wasser in einen Springbrunnen hineinließ und die ganze Nacht davor stehen blieb, weil er kein Aufhören hörte und mithin alles, was er fort vernahm, auf seine Rechnung schrieb."¹⁾

Nur aus dem dargestellten Verhältnis Jean Pauls zu Fichte ist zu verstehen, daß dieses "Ernst machen" Schoppes der erste Schritt zum Wahnsinn ist, d.h. daß er die Konsequenz aus dieser Philosophie ziehen wollte, die sagt:

"Das Ich denkt Sich, es ist also Ob-Subjekt und zugleich der Lagerplatz von beiden - Sapperment, es gibt ein empirisches und ein reines Ich - die letzte Phrasis, die der wahnsinnige Swift nach Sheridan und Oxford kurz vor seinem Tode sagte, hieß: ich bin ich - Philosophisch genug!"

Das Gleiche wird Schoppe im Zusammenbrechen sagen, die letzte Konsequenz wird sein: Ich bin Ich, empirisches und reines Ich sind dasselbe und es gibt kein Dasein außer diesem.

Um diesem absoluten Ich zu entfliehen hatte Schoppe alias Leibgeber dauernd seinen Namen geändert:

"In der Tat trat ich sonst in Gasthöfen noch mit manchem Namen ein, der dem nachsetzenden Ich prächtig mitspielte und vormachte, z.B. Löwenskiold, Leibgeber, Graul, Schoppe ohnehin, Mordian, (den ich meinem Hund schenkte)..."²⁾

Und sein wahrer Name durfte nicht ausgesprochen werden, damit ihn der "Ich" nicht hörte und Schoppe einholen konnte, auf seiner Flucht. Der Augenblick, in dem er Albano seinen wahren Namen, wenn auch nur teilweise, nennt, scheint ihm ein Augenblick äußerster Gefährdung:

"Der wahre ist (sagte er scheu lispelnd) ein ß oder S - s - gib mir eine dritte Hand her -"³⁾

ruft er in höchster Not, und diese "dritte Hand" ist, wenn er sie fühlt, nicht die Hand des Ich und nicht die Hand des Nicht-Ich, sondern die Hand eines Du, die verbürgte Sicherheit eines objektiven Daseins. Von daher ist auch die Be-

1) Jean Paul, Titan, S. 396

2) " " " S. 412/13

3) " " " S. 413

deutung des treuen Begleiters Schoppes, des Hundes, zu verstehen und die Anrede an ihn:

"Wolf, komm herauf! Du Bestie warst häufig auf einsamen Wegen und Stegen mein Schirmvogt und Teufelsbanner gegen den Ich -" ¹⁾

Endlich aber macht Schoppe-Leibgeber Ernst. Er ist "jetzt allein vis-à-vis de moi" ²⁾, in einem Wahn befangen. Er findet keine dritte Hand mehr und in diesem Zustand des Geistes begegnet ihm sein körperliches Ebenbild, sein Doppelgänger und Freund Siebenkäs, mit dem er auch schon den Namen getauscht hatte. Aber für Schoppe, der Ernst gemacht hatte mit seiner Philosophie, gab es kein Du mehr, nur noch ein Ich und wenn dieses Ich die gleiche Gestalt hatte, wie sein reales, empirisches Ich, dann konnte es nur sein absolutes Ich sein, das ihn endlich eingeholt hatte, das ihm in der Realität erschien, um ihn und sein objektives Dasein durch seine Existenz im Empirischen zu vernichten:

"Niemand hat meine Gestalt (sagte Schoppe erschüttert) als der Ich! - ... Der schreitende Abgruß seiner Gestalt bewegte sich her - das Feuerauge in der Hand stieg in das Gesicht - die Ichs-Larve war grün gekleidet ... Schoppe starrte die grüne Gestalt an - der Degen entfiel ihm. "Mein Schoppe (rief sie), ich suche dich, kennst du mich nicht?" ³⁾

Und darauf der Zusammenbruch:

"Lange genug! Du bist der alte Ich - nur her mit deinem Gesicht an mein's und make das dumme Sein kalt", rief Schoppe mit letzter Manneskraft. 'Ich bin Siebenkäs', sagte das Ebenbild zärtlich und trat ganz nahe. - 'Ich auch, Ich gleich Ich', sagt er noch leise, aber dann brach der überwältigte Mensch zusammen..."

Das vermeintliche absolute Ich hatte das empirische Ich zu Nichts gemacht und sein Dasein ausgelöscht. Im Sterben aber noch wollten sich die Lippen Schoppes

"zu einem Spottwort spitzen, das sie nicht sagten -"

das aber wahrscheinlich die Feststellung aus dem Clavis gewesen wäre, daß, wenn der Zweckbegriff dieser Philosophie sei,

"daß mit dem absoluten Handeln die Freiheit ... sich im Notwendigen oder Wirklichen realisieren will durch Be-

1) Jean Paul, Titan, S. 396

2) " " " S. 396

3) " " " S. 428

siegung desselben" ¹⁾,

daß dieses absolute Handeln, das ja das Wesen des absoluten Ich ist, trotzdem
- wenn auch Schoppe jetzt ihr Opfer wurde -

"in alle Ewigkeit noch etwas Unbesiegtens nachlassen muß, weil
mit dem völligen Aufhören des Widerstandes der jüngste Tag des
Seins, des Bewußtseins und aller Tugend und Laster anbräche,
und das Universum auseinanderführe. Dann wäre nichts mehr da,
die nicht seiende Absolutheit ausgenommen." ²⁾

Die Bedrohung lag also darin, daß in seinem "Ernst machen" des gefährlichen
Spiels, in einem Nachgeben dem Zug des eigenen Geistes, in einem Augen-
blick der Aufgabe des Kampfes um das objektive Dasein, das subjektive Prin-
zip nicht nur Herr werde über die Welt der Dichtung, sondern auch das re-
ale Dasein des Legationsrates Johann Paul Friedrich Richter in sich einbezogen
hätte, daß Jean Paul den Johann Paul Friedrich Richter überwältigt hätte, und
das hätte das Ende bedeutet; ins Kosmische übertragen:

"Aber Gott gebe nur, daß Gott selber niemals zu sich sagt:
Ich! Das Universum zitterte auseinander, glaub' ich, denn
Gott findet keine dritte Hand."

Schoppe aber stirbt nicht nur den Tod des "Fichtianers", der "Ernst gemacht"
hat, sondern er ist zwar Fichtianer aber auch die Verkörperung des Jean Paul-
schen "Humors", und so ist ihm sein Tod

"ewige Befreiung vom Ich, die Himmelfahrt ins zukünftige
Nichts." ³⁾

JEAN PAULS "HUMOR"

Die Grundvoraussetzungen der dichterischen Existenz Jean Pauls sind das Ich,
der Subjektivismus, und die philosophische Entzweiung dieses Ich durch Re-
flexion. Zusammen mit dem Sendungsbewußtsein des Dichters bezeichnen
sie den Raum, in den dieses Künstlertum vorzustößen vermag. Sie besagen
aber noch nichts über das System, mit dem der Dichter an den ungestalteten
Stoff herangeht, das heißt, sie besagen nichts über die Welthaltung des Dich-
ters und über das Weltbild seiner Dichtung, die beide getragen werden von
dem, was Jean Paul seinen "Humor" nennt.

1) Jean Paul, Titan, S. 461 2) ebda. S. 462

3) Jean Paul, Titan, S. 318

Die Literaturgeschichte hat dieses Problem des Jean Paul'schen Humors immer wieder angegangen und die entscheidende Bedeutung des "Humors" für Jean Paul nicht verkannt. So versieht Kurt Berger seine Jean Paul Monographie mit dem Untertitel "Der schöpferische Humor" und möchte diesen "Humor" gleichsetzen mit einer "inneren Harmonie", um nicht zu sagen mit dem deutschen "Gemüt" (S. 186 ff.). Wenn diese Deutung tatsächlich den Intentionen Jean Pauls entspräche, so würde die Bezeichnung "schöpferischer" Humor gerechtfertigt sein, aber sie widerspricht in entscheidenden Punkten der Definition des Humors in Jean Pauls "Vorschule der Ästhetik".

Auch Max Kommerell sieht in seinem bedeutenden Werk Jean Paul vornehmlich als den "Humoristen". Wesentlich richtiger sieht er den Grund für diesen "Humor" nicht in einer Harmonie, sondern in einer Diskrepanz. Allerdings sucht Max Kommerell diese Diskrepanz in der Unvereinbarkeit des äußeren und des inneren Lebens Jean Pauls, der "in entsetzlicher Weise bei sich selbst nicht zuhause war". Er glaubt, das "Daseinsgeheimnis" Jean Pauls liege darin, daß der Dichter "mit seinem wirklichen Leben und seiner körperlichen Erscheinung" nicht gleichzusetzen sei, und daß der Humor - "eine Art Selbsterlösung des Häßlichen" - darin bestünde, daß der Humorist Jean Paul sich von sich selbst "hinweglache" (S. 301 ff.).

Mit diesen Voraussetzungen scheitert Kommerell aber auch wieder an einer Deutung der Definition des Humors in der "Vorschule der Ästhetik". Sie vertragen sich allenfalls noch mit Jean Pauls Definition des Komischen. "Die Sätze aber", so sagt Kommerell, "die den Übergang ins Romantische bezeichnen sollen (d.h., die den Humor als das romantische Komische auf eine transzendente Ebene heben) haben etwas Raunendes" (S. 405), und er muß schließlich resigniert bekennen:

"Jene schwerdeutbare Grenzbestimmung des Humors ergänzen Sätze über die humoristische Subjektivität, die nicht viel leichter zu deuten sind",

um abschließend zu sagen:

"Diese Humorlehre ist so schwer zu beurteilen, wie Jean Pauls Kunstlehre überhaupt..." (S. 409).

I.

Diese Untersuchung dagegen ging von folgenden Überlegungen aus:
Jean Paul hat sich eine lange Zeit schriftstellerisch betätigt, ehe er zu dem

Dichter Jean Paul wurde, als den wir ihn kennen. Was er vor dem Jahre 1790 geschrieben hat, ist in keinem Falle, - was immer sich aus einer Interpretation seiner Definition des "Humors" ergeben mag - als humoristisch, sondern eindeutig als satirisch zu bezeichnen. Es ist auch keine Entwicklung vom Satiriker zum Humoristen festzustellen, sondern der Umschwung ist abrupt und plötzlich - um das Jahr 1790. Eine Bestätigung dessen ist die Vorrede der zweiten Auflage der "Unsichtbaren Loge":

"Der Verfasser dies blieb und arbeitete nach den im 19. Jahr geschriebenen Skizzen noch neun Jahre lang in seiner satirischen Essigfabrik ... bis er endlich im Dezember 1790 durch das noch etwas honigsäure Leben des Schulmeisterlein Wuz den seeligen Übertritt in die Unsichtbare Loge nahm. So lange also, ein ganzes horazisches Jahrneun hindurch, wurde des Jünglings Herz von der Satire zugesperrt und mußte alles verschlossen sehen..."¹⁾

Eine zweite Überlegung aber knüpft sich an die Tatsache, daß Jean Paul im VII. Programm "Über die humoristische Poesie" in seiner "Vorschule der Ästhetik", § 31, dem ersten Paragraphen dieses Programms, eine Definition des Humors zu geben versucht und diese Definition abschließt mit den Worten:

"Dann hätten wir den humour oder das romantische Komische."²⁾ d.h., daß er an dieser entscheidenden Stelle nicht das deutsche Wort "Humor", sondern das englische Wort "humour" gebraucht, wie er auch später in diesem Zusammenhang anstatt Humorist einmal "whimsical man" sagt. Damit ist wohl erwiesen, daß Jean Paul glaubt, das, was er mit "Humor" bezeichnet haben will, bei den Engländern vorgebildet zu finden - und nicht in den Assoziationen, die sich mit dem deutschen Wort "Humor", zumindest im Sprachgebrauch der damaligen Zeit, verbinden.

Die beiden Überlegungen scheinen nichts miteinander zu tun zu haben.

Die Frage aber ist nun die, was Jean Paul bei den Engländern zu finden glaubt? - und darüber gibt eine Briefstelle vom 28. April 1790 (an Wernlein) Auskunft:

"Über jedes Menschen Triebe herrscht ein höheres, sie alle tingierendes Prinzip, das allein seinen Wert bestimmt. ... Man könnte das Wesen dieses Prinzips in Losreißung vom Irdischen setzen oder Anpichung an dasselbe, ... solche Menschen, die alles auf der

1) Jean Paul, Unsichtbare Loge, S. 7

2) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, VII. Programm, § 31, S. 112

Erde für Mittel, nicht für Zweck ansehen, die wie Shakespeare und die meisten Engländer das Gefühl der Eitelkeit aller Dinge in ihrem Busen tragen, die von der hiesigen irdischen Bestrebung nicht mit fortgerissen, leiden und tun nur mit dem besonnenen Blick entweder nach einer andern Welt oder nach dem Grabe - können nur von der Natur gebildet und vom Schicksal nie ge-
mißbildet werden."

Jean Paul findet also bei den Engländern diejenigen, die, ungleich dem Satiriker, der die menschlichen Unzulänglichkeiten immerhin so wichtig nimmt, daß er sie mit zorniger Erregung und vielleicht auch einer gewissen Absicht der Verbesserung verhöhnt, sub specie aeternitatis oder aus dem Unglauben an eine aeternitas, der im Grab das Ende des Daseins und davor und dahinter das Nichts sieht, die Eitelkeit aller Dinge erkennen und gleichmütig vor ihnen bleiben können.

Eine andere Frage aber ist die, was im Leben Jean Pauls vorgegangen ist um das Jahr 1790, das in der Lage war, eine grundlegende Wandlung in seiner Welthaltung herbeizuführen?

Jean Paul verlor im Oktober 1786 seinen geliebten Freund Adam von Örtel durch den Tod. Damit ist Jean Paul das Phänomen des Todes ins Bewußtsein gerückt und erfaßt und hält ihn seitdem in nahezu erschreckender Weise. Immer wieder beschäftigt er sich in größeren und kleineren Schriften mit dem Problem des Todes in verschiedener Weise, vor allem mit dem bewußt erlebten Tod, dem Scheintod. So schreibt er 1786 "Reisepässe im anderen Leben", 1788 "Für und wider den Selbstmord" mit einer Antwort des Engländers (!), 1789 "Hinlängliche Winke, wie mein Epitaphium sein soll", "Was für Sätze nach meinem Tode jährlich sollen erwiesen werden", "Meine Überzeugung, daß ich tot bin", ebenfalls in diesem Jahr, eingefügt in die "Baierische Kreuzerkomödie", als I. Ernsthafter Zwischenakt, "Des toten Shakespeares Klage unter toten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei". - 1790 "Das Leben nach dem Tode", "Meine lebendige Begrabung", in den "Satirischen Übungen" als zweite "Mein Leichen-sermon beim Grabe eines Bettlers" - und unmittelbar nach dem November 1790, im Jahr 1791, "Der viermal tote Stadtsyndikus", "Über die Fortdauer der Seele und ihres Bewußtseins" und in "Zwei Geschichten für Kinder" als erste "Der doppelte Tod".

Im November 1790 war Jean Pauls zweiter Freund, Johann Bernhard Hermann, freiwillig aus dem Leben geschieden. Am 15. November 1790 findet sich in

Jean Pauls Tagebuch folgende Eintragung:

"15. November. Wichtigster Tag meines Lebens, denn ich empfand den Gedanken des Todes. Ich wünsche jedem Menschen einen 15. November. Das Kind begreift keinen, jede Minute seines spielenden Lebens steht glänzend und blendend vor ihm und stellt sich vor sein kleines Grab. Aber an jenem Abend drängte ich mich vor mein künftiges Sterbebette durch dreißig Jahre hindurch, ich sah mich mit der hängenden Totenhand, mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit dem Marmorange, ich hörte meine kämpfenden Phantasien in der letzten Nacht, - Du kömmt ja, Du letzte Traumnacht!"

Das von außen an den Dichter herangetragene Todeserlebnis sublimiert sich im Subjekt des Dichters zu einem Vorauserleben des eigenen Todes und dieses Erlebnis des eigenen Todes führt ihn zum "wichtigsten Tag" seines Lebens - nicht der real erlebte Tod der beiden Freunde. Die entscheidende Wandlung wird dadurch herbeigeführt, daß der Satiriker, der bisher seine Erdenbrüder und -schwestern ob ihrer Unzulänglichkeit verhöhnt und verspottet hat, bewogen wird, seine "Pläne und Wünsche" aufzugeben und seine Mitmenschen um des Todes willen zu lieben.

Das Tagebuch fährt fort:

"Und da das (der Tod) so gewiß ist, und da ein verflossener Tag und dreißig verflossene Jahre eins sind, so nehme ich jetzt von der Erde und von ihrem Himmel Abschied, meinen Plänen und Wünschen fallen die Flügel aus; mein Herz mag noch so lange, als es nicht tiefer unter fremden Füßen liegt, am freundschaftlichen Busen schlagen; meine Sinne mögen noch, ehe sie sechs Bretter einsperren, die herumflatternde Freude haschen, beim kurzen Schritt von der Wiege ins Grab -: Aber ich achte alles nimmer, und Euch, meine Mitbrüder, will ich mehr lieben, Euch mehr Freude machen! Ach! wie sollt ich Euch in Euren zwei Dezembertagen voll Leben quälen! Ihr erbleichenden Bilder voll Erdfarben, ein zitternder Widerschein des Lebens? --- Ich vergesse den 15. November nie! -"1)

Wie tiefenst Jean Paul diesen Schwur genommen hat und auch das Versprechen, seinen Mitbrüdern nur noch Freude zu machen und seine "komische Kraft" dazu anzuwenden, "und nicht mehr, wie bisher sie zu quälen, und Trost, Heiterkeit und Freude selbst an den beschränktesten Lebensverhältnissen zu fin-

1) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd. IV, S. 381/82

den,¹⁾ zeigt sein Werk vom Schulmeisterlein Wuz bis zum Nikolaus Marggraf; und dieses Motiv war es, was ihn manchmal bis zur tränenseligen Sentimentalität getrieben hat.

Aber Jean Paul hat nicht nur in tränenseliger Liebe geschwelgt. Er hat erstens trotz seiner inneren Wandlung seine satirische Feder nie ganz beiseite gelegt, und es ist zum anderen nicht zu übersehen, daß oft in ein und derselben Dichtung, ja auf ein und derselben Seite neben dem Überschwang des Gefühls und der unendlichen Liebe zum Kleinen die härtesten und mitleidlosesten Visionen vom Nichts und von der Vernichtung stehen, die aber eingedenk des Versprechens vom 15. November sofort wieder aufgelöst werden, in ihrem Dasein aber nicht geleugnet werden können. Und auch sie und mit ihnen das tatsächliche Weltverhältnis Jean Pauls und damit das, was er seinen Humor nennt, gehen zurück auf das Erlebnis des Todes, dessen einer Faktor nur eine neu erwachte Liebe zu den armen Menschen mit ihren "zwei Dezembertagen voll Leben", zu diesen "erbleichenden Bildern voll Erdfarben", ist.

Gleich der verstehenden und verzeihenden Liebe zu den Mitmenschen läßt Jean Paul auch das Todesproblem, das Problem des erlebten Todes, von nun an nicht mehr los, und es findet seinen Ausdruck in den verschiedensten Motiven vom Scheintod bis zur Leichenrede des Ich auf seine eigene Wachsfigur. In dem dichterisch gestalteten Scheintod-Erlebnis des Ottomar in der Unsichtbaren Loge aber spricht der Dichter auch davon, was es wirklich um dieses Todeserlebnis war. Nicht nur wird in dem Brief des Ottomar über seine lebendige Begrabung wörtlich die Tagebuchstelle vom 15. November 1790 wiederholt, sondern sie wird erweitert, um damit das zu enthüllen, was die tatsächliche Erkenntnis aus diesem Erlebnis war.

"Ich wollte, ich verstünde den Brief nicht", sagt der Erzähler Jean Paul,

"ach es wäre dann eine unvergeßliche Novemberstunde nie in mein Leben getreten, die, nachdem so viele andre Stunden bei mir vorübergegangen, bei mir stehen bleibt und mich immerfort ansieht. - Dunkle Stunde! du strecktest deinen Schatten über ganze Jahre aus, du stelltest dich so vor mich, daß ich den phosphoreszierenden Nimbus der Erde hinter dir nicht flimmern und rauchen sehen kann, die 80 menschlichen Jahre sehen in deinem Schatten wie der Ruck des Sekundenweisers

1) Jean Pauls Biographie von Spazier, Bd III, S. 55

aus - ach nimm mir nicht so viel!"¹⁾

Und die furchtbare Erkenntnis dieses Todeserlebnisses ist im ersten Satz von Ottomars Brief mit den lapidaren Worten ausgedrückt:

"Ich bin seitdem lebendig begraben worden. Ich habe mit dem Tode geredet und er hat mir versichert, es gebe weiter nichts als ihn. --"

Das Erlebnis des transzendenten Nichts - des Nihilismus - macht diesen Tag zum wichtigsten Tag von Jean Pauls Leben und läßt ihn diesen 15. November niemals vergessen. Die letzte Nacht des Lebens, von der er geträumt hat, ist die

"große Nacht, die immer auf dich zuschreitet und die in jeder Stunde eine Stunde zurücklegt und dich Ephemere, du magst dich nun im Strahl der Abendsonne oder in der Abend-Dämmerung herumschwingen, gewiß niederschlägt. Aber die beiden Ewigkeiten türmen sich auf beiden Seiten unserer Erde in die Höhe, und wir kriechen und graben in unserem tiefen Hohlweg fort, dumm, blind, taub, käuend, zappelnd, ohne einen größeren Gang zu sehen, als den wir mit Käferköpfen in unseren Kot ackern."

Diesen Tod, der nur ein Zurücksinken in das Nichts ist - Menschen sind nur "Leichname, die der Tod hergeliehen und die das Leben aufrichtet und schiebt, um mit diesen Figuren zu agieren" - kann das Kind in seinem spielenden Dasein nicht begreifen,

"Geschäft- und Freuden-Menschen begreifen ihn eben so wenig, und es ist unbegreiflich, mit welcher Kälte tausend Menschen sagen können: das Leben ist kurz. Es ist unbegreiflich, daß man dem betäubten Haufen, dessen Reden artikuliertes Schnarchen ist, das dicke Augenlid nicht aufziehen kann, wenn man von ihm verlangt: sieh' doch durch deine paar Lebensjahre hindurch bis ans Bett, worin du erliegst. ."

Die Erkenntnis des Nichts ist es aber auch, die den Wissenden veranlaßt, die, die nicht wissen können und die nicht wissen wollen, aus Mitleid zu lieben:

"O euch, ihr armen bleichen aus Erdfarben gemachten Bilder, ihr Menschen, lieb' und duld' ich nun doppelt, denn wer anders als die Liebe zieht uns durch das Gefühl der Unvergänglichkeit wieder aus der Todesasche heraus?"

Durch das Gefühl, daß sie unvergänglich sei - Charakteristikum jeder echten Liebe - überwindet sie im kurzen Zeitraum des Lebens das Wissen um den

1) Ottomars Brief: Jean Paul, Unsichtbare Loge, S. 291 ff.

Tod, das Wissen um das Nichts. Dieses Gefühl der Liebe zu den Mitmenschen, zum Kleinen und Kleinsten - aufgebracht aus verzeihendem Verstehen, das im Wissen um die Eitelkeit des Daseins wurzelt und dieses hinwiederum im Wissen um das transzendente Nichts - ist also ein Narkotikum, das, je intensiver, desto stärker wirkend, den Wissenden betäubt und ihm das Dasein zwischen dem Nichts und dem Nichts erträglich macht.

Dies zu erkennen ist wesentlich für das Verständnis Jean Pauls; zu wissen, daß zuerst bei ihm das Wissen um das Nichts da war, daß er ständig am Abgrund dieses Nichts dahingegangen ist, immer wieder den Schritt hinein tun mußte, unbarmherzig mit sich selbst - um mit einem "-und ich erwachte", getreu seinem Versprechen vom 15. November - wobei er sich selbst wohl nicht ausgeschlossen haben wollte von den Menschen, die er nicht mehr quälen wollte - alles wieder aufzulösen und einmünden zu lassen in sein großartiges Gefühl.

Es sind also zwei Aspekte eines Weltbildes, die Jean Paul aus diesem Todeserlebnis gewinnt, deren einer sich auf das Endliche, deren anderer sich auf das Unendliche richtet, die ihn zum großen Liebenden und zum großen Verächter in einem und damit - ohne das Wissen um das letzte Motiv dieser Welthaltung - zum "Tragelaphen" machen, wie ihn Goethe bei Übersendung des "Hesperus" an Schiller (10. Juni 1795) nennt.

Das Erlebnis des transzendenten Nichts läßt einerseits das Dasein sub specie aeternitatis zu einer absoluten Bagatelle werden, zu den drei Augenblicken der Freude, des Leides und der Liebe, deren aufkeimendes Gefühl von Unvergänglichkeit vom Tode unbarmherzig vernichtet wird. Das Jean Paul'sche Wort

"Der Mensch hat dritthalb Minute, eine zum Lächeln, eine zum Seufzen, eine halbe nur zum Lieben, denn mitten in dieser Minute stirbt er",

das Frau von Spiegel dem Enkel Goethes, Walther, ins Stammbuch geschrieben hatte, und das Goethe so verhaßt war, daß er persiflierend darunter schrieb:

"Ihrer sechzig hat die Stunde,
Über tausend hat der Tag.
Söhnchen! werde dir die Kunde,
was man alles leisten mag.",

drückt in positiver Weise das Gefühl für die "Eitelkeit aller Dinge" aus, das Jean Paul bei den Engländern bewundert; das ganze Faktum an sich aber erweist die absolute Unvereinbarkeit der Jean Paul'schen und Goethe-

schen Weltanschauung - und hier wäre eines der Grundmotive für das Verhältnis Goethe-Jean Paul zu suchen.

Aus dem Wissen um das Nichts nach dem Leben ist das Dasein in seiner Totalität, nicht im Einzelnen, entwertet. In den Wissenden aber, Jean Pauls "hohen Menschen", die "die Erhebung über die Erde, das Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen Tuns und der Unförmlichkeit zwischen unserem Herzen und unserem Orte, das über das verwirrende Gebüsch und den ekelhaften Köder unseres Fußbodens aufgerichtete Angesicht, den Wunsch des Todes und den Blick über die Wolken besitzen"¹⁾, erwächst ein tiefes Mitleid mit den armen unwissenden Mitmenschen, die trotz ihres guten Glaubens, genau so dem Nichts verfallen sind, wie die Wissenden. Und die aus dem Mitleiden erwachsene Liebe ist in der Lage, das Bewußtsein des unausweichlichen Todes zu überwinden.

Aus diesem umgekehrten Verhältnis zu allem Großen, das der Dichter nur als Maske des Nichts durchschaut und somit im wahrsten Sinne "ver-nichtet", und dem liebenden Verhältnis zu allem Kleinen - das vorher die scharfe Kritik des Satirikers herausgefordert hatte und jetzt verstanden und geduldet wird - haben wir die Grundelemente des Jean Paul'schen Humors zu suchen, den er selbst das "umgekehrte Erhabene" nennt.

Damit ist aber auch das zu verstehen, was ihm als Sentimentalität vorgeworfen wird, seine tatsächlich sentimental erscheinende Liebe zum Kleinen, die zu-tiefst in seiner Existenz aus dem Wissen um das Nichts verankert ist.

In dieser seiner Auffassung vom Dasein findet sich Jean Paul wesensverwandt mit den Engländern, die das Gefühl "der Eitelkeit aller Dinge" entweder aus dem Glauben an eine "andere Welt" oder aber aus dem Blick "nach dem Grabe", der Überzeugung des absoluten Endes mit dem Tode, ableiten. Daß er, zumindest was Shakespeare anbetrifft, eher an die Voraussetzung des Blickes "nach dem Grabe" glauben wollte, beweist "Des toten Shakespeares Klage unter toten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei", (geschrieben im Herbst 1789), die, vor dem 15. November 1790 entstanden, in weit geringerem Maße das Gesagte zurücknimmt als die spätere "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei". Im Gegenteil, auch die Klage des toten Shakespeare ist ein "Traum", aber Jean Paul sagt:

"Ich achte die Träume; es ist uns als sähen wir aus ihnen in ferne bewölkte Gestade hinüber - als trügen sie uns aus dem untern Ge-

1) Jean Paul, Unsichtbare Loge, S. 211; vgl. dazu "Extrablatt. Vom hohen Menschen, Unsichtbare Loge, S. 211 ff.

töse des Wasserfalles hinweg auf eine stille Höhe, wo wir in den durch die Ebene schweigenden Strom des Lebens schauen und in den Himmel, der über und in ihm steht." ¹⁾

Bei den so aufgefaßten Engländern, bei einem Shakespeare, der da klagt:
"... kein Gott und keine Zeit ist. ... Ich höre nur mich und hinter mir wird vernichtet. In dieser weiten Leichengruft der Natur ist alles allein wie das Nichts..." ²⁾

findet Jean Paul seinen "Humor", den "humour" vorgebildet. Daß dieser englische "humour" der "Vorschule der Ästhetik" auf das engste zusammenhängt mit dem Gefühl der "Eitelkeit aller Dinge" aus dem Wissen um den Tod als absolutem Ende, geht hervor aus Viktors "Leichenrede auf sich selber" im "Hesperus", in der Viktor in wahrhaft vernichtender Weise eine Leichenrede auf seine eigene Wachsfigur, die vor ihm liegt und von der er glaubt, es sei sein eigener Leichnam, hält:

"Ich! Ich! Du Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft - Ich! Du Spiegel im Spiegel - du Schauer im Schauer! - Zieh den Schleier vom Leichnam weg! Ich will den Toten keck anschauen, bis es mich zerstört."

Hier nähert sich Jean Paul zum erstenmal dem Gedanken des Todes des gespaltenen Ich, dem ersten physischen Tod, der das Ich noch nicht zu zerstören vermag, und dem zweiten Tod, der endgültigen "Vernichtung", die eintritt beim Erkennen des Todes als des Nichts, durch "Entsetzen". (Vgl. "Die Vernichtung".) - Umgeben aber von seinen englischen Freunden hat Viktor teil an dem Gefühl der "Eitelkeit aller Dinge":

"Das Leben verlohnt gar nicht, daß man seinetwegen den Tod auszankt oder beräuchert oder erhebt. Die Furcht zu sterben angenommen, gibts nichts jämmerlicheres als die Furcht zu leben. Leute von wahren Talenten sollten sich betrinken, um das Leben aus dem rechten Licht zu sehen und es uns nachher zu melden."

Als aber Viktor diese Vernichtung seiner selbst auf das höchste treibt und das Gefühl der "Eitelkeit aller Dinge" auch auf das eigene Ich - "Leichname, die der Tod hergeliehen und die das Leben aufrichtet und schiebt" (Ottomar) - anwendet:

"... denn der Tote, dessen Leichenrede ich halte, bin ich wirklich selber..."

da

"umarmten ihn alle seine Freunde, um seinem geistvollen

1) 2) abgedruckt in: Jean Paul, SW, II. Abt., Bd 3, S. 163/64

Wahnsinn Schranken zu setzen - und um ein so heftiges - echt-britisches Herz an ihres zu drücken. Die Umarmung erwärmte alle seine kalten Wunden sanft und er war geheilt, obwohl erschöpft: das fremde Leben wuchs in seines hinein, und die Liebe überwand den Tod. Die Engländer, in deren Augen die Tränen einer doppelten Trunkenheit waren, konnten sich kaum abreißen vom humoristischen Liebling."

Die "doppelte" Trunkenheit der Engländer besteht in der erkannten Wesensgleichheit des Freundes, der ein "echt-britisches Herz" besitzt, wie Jean Paul es versteht, der den Tod, das Nichts, mit eigenen Augen gesehen und die Eitelkeit aller Dinge" erkannt hat; und sie besteht darüber hinaus in dem Gefühl der Liebe zum leidenden Freund, die ihn heilt. "... die Liebe überwand den Tod" - und zwar nicht die Liebe über den Tod hinaus, sondern Jean Pauls Liebe um des Todes willen. Beide Faktoren sind vorhanden; so können sich die Engländer kaum abwenden vom "humoristischen" Liebling.

II.

Jean Pauls Lehre vom Humor ist der wesentlichste Bestandteil seiner Ästhetik, nicht nur insofern als sie den Schlüssel zu seinem Werk darstellt, sondern insbesondere auch, weil die deutschen Ästhetiker von Friedrich Theodor Vischer an auf der Humorlehre Jean Pauls fußen.

Als Voraussetzung für das Verständnis der in der Abhandlung über den Humor angewandten Terminologie muß die Lehre über das Komische kurz erörtert werden: Das Komische erfordert nach Jean Paul erstens einen objektiven Kontrast, der in der Widersprüchlichkeit eines sinnlich anschaulichen Verhältnisses liegt, also im Widerspruch zwischen dem Bestreben oder Sein der komischen Figur zu ihrer Situation. Das allein wäre aber noch nicht komisch. Wirklich lächerlich wird die Situation erst durch den subjektiven Kontrast, der darin besteht, daß der Zuschauer oder Leser mittels seiner Phantasie dem sinnlich anschaulichen Kontrast seine bessere Einsicht, der komischen Figur seinen Verstand unterschiebt. Verstand und sinnlich anschaulicher Kontrast aber bewegen sich nur im Endlichen (vgl. Vorsch. S. 89 ff.). Der Humor aber ist das romantische Komische, und dem romantischen Komischen ist wie der romantischen Poesie "die Unendlichkeit des Subjekts als Spielraum"

gegeben. Das romantische Komische besteht nun darin, daß die Unendlichkeit (zu ergänzen ist: des Subjekts, also die Ideen, das Große) als objektiver Kontrast angenommen wird - sub specie aeternitatis sind sie in Jean Pauls Augen ohnehin entwertet - und daß das Endliche (also das sinnlich Anschaubare, der Verstand, das Kleine) als subjektiver Kontrast unterschoben wird:

"Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als subjektiven Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als objektiven unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandtes Endliches, also bloß Unendlichkeit des Kontrastet gebäre, d.h. eine negative?

Dann hätten wir den humour oder das romantische Komische." 1)

Die Basis, auf der dieser "humour" steht, ist die Erkenntnis des transzendenten Nichts. Daraus hatten sich für den Dichter zwei Aspekte einer Welthaltung ergeben; erstens die Erkenntnis der Eitelkeit aller auf das Unendliche zielenden Bestrebungen des Menschen, das Leben in seiner Totalität als Bagatelle sub specie aeternitatis, und zweitens die aus dem Mitleid mit den Unwissenden erwachsende Liebe zum Endlichen, Einzelnen, Kleinen.

Aus der wechselseitigen Anwendung dieser beiden Aspekte aufeinander vor dem transzendenten Nichts ergeben sich die vier Bestandteile des Humors in der Vorschule der Ästhetik:

Erstens: Die humoristische Totalität (§ 32),

die die Welt sub specie aeternitatis als Maske vor dem Nichts betrachtet; dieser Bestandteil des Humors

"als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt... er erniedrigt das Große, um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine... um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts. Vive la bagatelle, ruft erhaben der halbwahnsinnige Swift."

Und die humoristische Duldung einzelner Torheiten versteht sich unter dem Aspekt humoristischer Totalität daraus, daß

"der Humorist fast lieber die einzelne Torheit in Schutz nimmt...,"

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, VII. Programm "Über die humoristische Poesie", S. 111 ff.

weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche,
d. h. das Allgemeine sein Inneres bewegt, "
nicht zuletzt aus dem Grunde,

"weil der Humorist seine eigene Verwandtschaft mit der Mensch-
heit nicht leugnen kann."

Der zweite Bestandteil des Humors ist

Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors,

die - nun nicht sub specie aeternitatis - sondern vom Gegenteil, von unten,
vom Endlichen her das Unendliche mit dem Endlichen kontrastiert und damit
das Unendliche, die Ideen vernichtet.

"Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überir-
dischen Welt auf die irdische herunterschaut, so zieht diese
klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor
tut, die unendliche ausmisst und verknüpft; so entsteht jenes
Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist,"

d. h. also, daß das Unendliche, indem es mit dem Endlichen kontrastiert wird,
lächerlich gemacht und damit vernichtet wird. Die Vernichtung eines erha-
benen Gegenstandes aber liegt jenseits des Scherzes,

"Darum waren nicht nur große Humoristen ... sehr ernst,
sondern gerade einem melancholischen Volke haben wir
die besten zu verdanken."

Aus dem Vorausgegangenen und aus dem Folgenden geht hervor, daß Jean Paul
mit diesem melancholischen Volk niemand anderen als die Engländer meint.
Wegen der Ernsthaftigkeit dieser humoristischen Vernichtung aber hält es Jean
Paul für eine "bedeutende Idee", daß in den altdutschen Possenspielen der
Teufel der Hanswurst ist:

"Den Teufel als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt,
(vgl. Humor: das umgekehrte Erhabene!) als den großen Welt-
schatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers ab-
zeichnet, kann ich mir leicht als den größten Humoristen und
whimsical man gedenken, der aber, als die Moreske einer
Moreske viel zu unästhetisch wäre; denn sein Lachen hätte zu
viel Pein, es gliche dem bunten blühenden Gewande der -
Guillotinierten."

Der vom Humor geforderte objektive Kontrast liegt im Unendlichen, dem das
Endliche als subjektiver Kontrast untergelegt wird, wobei der subjektive Kon-
trast zur humoristischen Totalität, der objektive aber, die Unterlegung des
Endlichen dem Unendlichen, die vernichtende Idee des Humors herbeiführt.

Da die geforderte Unendlichkeit aber gleich der romantischen Poesie die Unendlichkeit des Subjekts ist, so ist der dritte Bestandteil des Humors

die Humoristische Subjektivität (§ 34)

"Denn wenn das Komische im verwechselnden Kontraste der subjektiven und objektiven Maxime besteht, so kann ich, da nach dem Obigen die objektive eine verlangte Unendlichkeit sein soll, diese nicht außer mir gedenken und setzen, sondern nur in mir, wo ich ihr die subjektive unterlege. Folglich setze ich mich selber in diesen Zwiespalt - aber nicht etwa an eine fremde Stelle, wie bei der Komödie geschieht (vgl. subjektiven Kontrast in der Lehre vom Lächerlichen) - und zerteile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus diesem jenen kommen. Da lacht der Mensch, denn er sagt: 'unmöglich! Es ist viel zu toll!' Gewiß! Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle..."

Hiermit ist einerseits der Subjektivismus Jean Pauls auch für den Humor als das romantische Komische ästhetisch gerechtfertigt und andererseits ebenso die Teilung dieses Ich, aus den ästhetischen Gegebenheiten des Humors, in einen endlichen und unendlichen Faktor, wobei auch hier darauf hingewiesen ist, daß der endliche aus dem unendlichen resultiert.

Für den objektiven Kontrast liegt die Voraussetzung im Spielraum des Subjekts, für den zu unterlegenden subjektiven Kontrast aber liegen die Voraussetzungen im Endlichen, in der Objekten-Welt, und so ist der vierte und letzte Bestandteil des Humors die

Humoristische Sinnlichkeit (§ 35),

die beim Humor "als ein Exponent der angewandten Endlichkeit nie zu farbig werden" kann.

"Die überfließende Darstellung ... soll mit der Sinnlichkeit die Seele füllen und mit jenem Dithyrambus sie entflammen, welcher die im Hohlspiegel eckig und lang auseinander gehende Sinnenwelt gegen die Idee aufrichtet und sie ihr entgegenhält."

Allerdings wird diese Sinnenwelt in ihrer ganzen bis ins Minutiöse gehenden Vielfältigkeit nur geschaffen, um im Aufrichten gegen die Idee mit dieser vernichtet zu werden:

"Insofern als ein solcher jüngster Tag die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos in einander wirft - bloß um göttlich Gericht zu halten -, der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indes die Vernunft, wie Gott,

nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist - ; insofern ließe sich eine scheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und von Verstande kommt und doch wie dieser Vernunft behält; der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates."

III.

DIE VERNICHTUNG - EINE VISION

Diese Dichtung, ungleich grauenhafter und furchtbarer als die "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei", ist 1796 entstanden, als eine Traumvision dem Ottomar der "Unsichtbaren Loge" in den Mund gelegt und später dem "Katzenberger" eingefügt worden.

Ottomar war die Gestalt des Romans, die mit Jean Pauls eigenen Worten vom 15. November 1790 das Erlebnis ihrer lebendigen Begrabung schildert und nur mit den Worten: "Ich habe mit dem Tod geredet und er hat mir versichert, es gebe weiter nichts als ihn", über die Tagebucheintragung hinausgeht. Erkenntnis des Nichts und daraus resultierende Liebe hier wie dort.

Aber Jean Paul hatte noch nicht den Schleier vor diesem Nichts zerrissen. "Ich habe mit dem Tod geredet und er hat mir versichert, es gebe weiter nichts als ihn" - dieser Satz ist kein Jean Paul'scher Satz. Es ist nicht Jean Pauls Art, sich in solch lapidarer Kürze, ohne Gleichnis, ohne Metapher, unmittelbar auszudrücken. Hinter diesem Begriff "Nichts" mußte für Jean Paul - Segen und Unsegen seiner dichterischen Einbildungskraft - eine Fülle von Möglichkeiten der sinnlichen Faßbarmachung dieses Gedankens, "Verkörperung des Geistigen", liegen. Nach einem halben Jahrzehnt erst teilt Jean Paul mit, was Ottomar in seiner Begegnung mit dem Tode erlebt hat, beschreibt er mit einer wahrhaft Hieronymus Bosch'schen Phantasie den "höllischen Traum" des Ottomar von der Vernichtung - aber auch den ihm unmittelbar folgenden "himmlischen Traum" von der Liebe.

In der Einleitung zu der kleinen Dichtung spricht der Autor - außerhalb der Fiktion - zuerst davon, was er unter dem Begriff "Liebe" verstanden haben will:

"Jede Liebe glaubt an eine doppelte Unsterblichkeit, an die eigene und an die fremde. Wenn sie fürchten kann, jemals aufzuhören, so hat sie schon aufgehört. ..."

Er spricht also von der Liebe als dem Gefühl, das, unzertrennlich mit dem Gefühl der Unvergänglichkeit verbunden, das Wissen um die Vernichtung im Tode überwinden kann.

Ferner bekennt sich der Dichter hier - ebenfalls ungleich der "Rede des toten Christus" - zu dieser Vision vom Nichts als zu einer "heimlichen Meinung":

"Der Mensch - hegt nicht nur heimliche Neigungen, sondern auch heimliche Meinungen, deren Gegenteil er zu glauben wähnt, bis heftige Erschütterungen des Schicksals oder der Dichtkunst vor ihm den bedeckten Grund seines Innern entblößen."

Eine "heimliche Meinung" war die Überzeugung vom Nichts bei Jean Paul, bis die "heftige Erschütterung" des Todeserlebnisses den bis dahin bedeckten Abgrund vor ihm öffnete, über den er im Augenblick des Erkennens aber auch schon eine Brücke schlug aus dem neu erwachten Gefühl der mitleidigen Liebe:

"Alsdann zündet ... die Wärme des Herzens wieder Licht in der Nacht des Kopfes an, so wie Tiere, die das Leben durch einen elektrischen Funken verloren, der in den Kopf sprang, es durch einen zweiten wiederfinden, den man in die Brust leitete. ---"

Der "Funke", der in den Kopf sprang, ist die Erkenntnis des Nichts, hier dichterisch verwirklicht im "höllischen Traum" des Ottomar, der "Funke, den man in die Brust leitete", ist das erwachte Gefühl der Liebe, hier verkörpert im "himmlischen Traum" des Ottomar.

Die beiden Träume werden von Ottomar, der "im äußersten Hause eines Dorfes, aus dem man die Aussicht auf ein noch unbegrabenes Schlachtfeld hatte", und der "an einem giftigen Faulfieber ohne Hoffnung darniederlag" nacheinander geträumt. Der erste, höllische Traum von der Vernichtung führt ihn in seinen Fieberträumen immer weiter weg von diesem Leben bis vor das Angesicht des Todes:

"Hier trieb es ihn mit kaltem Anhauchen rückwärts; und rückwärts durch die Mauern und Felsen und durch die Erde ... aber wie er rückwärts sank - brach die Welt vor ihm ein - die Scherben zer-schlagener Gebirge, der Schutt stäubender Hügel fiel danieder - und Wolken und Monde zerflossen wie fallender Hagel im Sinken ... und Sonnen, von ergriffenen Erden umhangen, sanken in einem langen schweren Fall danieder - und endlich stäubte noch ein Strom von Asche nach..."

Dieser höllische Traum weg vom Leben bringt Ottomar die Krise seiner Krankheit und im äußersten Augenblick wendet sich seine Natur zur Genesung und sein Geist träumt den himmlischen Traum von der Liebe hin und zurück zum Leben:

"Da stürzte eine Sonne herein, die den weiten Himmel einnahm, zerschmelzte die Eiswüste und das Larvenreich, flog ihren unendlichen Bogen brausend weiter und ließ eine Flut von Licht zurück. ... Endlich sank der weite Nebel in Lichtflocken nieder - und Ottomar sah die ewige Schöpfung rings um sich liegen, über ihm und unter ihm zogen Sonnen, und jede führte ihre blumigen Erdenfrühlänge an sanften Strahlen durch den Himmel."

Und der Dichter knüpft an diese "Rahmenerzählung" die hoffnungsvolle Erkenntnis, daß genau so, wie die physische Krankheit den höllischen Traum und die physische Genesung den himmlischen Traum gebiert,

"unsere geistigen Träume unsere Seelenfieber nicht bloß entzünden, sondern auch kühlen und heilen, und die Gespenster unseres Herzens werden verschwinden, wenn wir von seinen Gebrechen genesen," wobei dieser Traum vom Nichts, zu dem sich der Dichter am Anfang als zu einer "heimlichen Meinung" bekannt hatte, jetzt als eine zu überwindende Krankheit aufgelöst und entwertet wird.

Eine Gestalt, mit "einem leichenweißen unbeweglichen Angesichte, mit weißen Lippen, mit weißen Augenbrauen und Haaren", aus deren leeren Augenhöhlen gekrümmte lange Fühlhörner spielen, deren schwarze Punkte wie "Eispitzen, wehend" um das Herz Ottomars schießen, treibt ihn aus diesem Leben hinaus in das Reich des Todes. Und diese Gestalt führt Ottomar zwischen allen Toden und Toten der Welten hindurch, um sich ihm zum Schluß zu erkennen zu geben. - Sie drängt Ottomar

"auf einen engen Steig, der aus den Erdschollen gemacht war, die unter das Kinn der Toten gelegt werden; der Weg durchschneidet ein blutiges Meer, aus welchem graue Haare und weiße Kinderfinger wie Blüten und Wasserpflanzen blickten, und er war mit brütenden Tauben und nassen Schmetterling-Flügeln und Nachtigalleneiern und Menschenherzen überdeckt. Die Gestalt zerquetschte alle durch Darüberschweben, und sie zog ihren langen, grauen, auf dem weiten Blute schwimmenden Schleier nach, der aus der nassen Leinwand gemacht war, die über den Augen der Toten gelegen. ---"

Auf einer unabsehblichen schwarzen Eisscholle liegen alle Völker, die auf der

Erde gestorben waren - und Ottomar fragt schließlich die Gestalt: "Ist das die zweite Welt?" - und sie antwortet: "Die zweite Welt ist im Grabe zwischen den Zähnen des Wurms." - - Und Ottomar wird weitergetrieben, vorbei an toten Kindern, an den Müttern mit Säuglingen, an denen, die vor Freude starben, "und denen noch die tötliche Freudensträne hart im Auge hing", und an denen, deren Leben das Entsetzen beendete, "er sah alle Frommen der Erde stehen mit den eingedrückten Herzen, worin kein Himmel und kein Gott und kein Gewissen mehr wohnte". - Er sah in der Tiefe "den Schutt von Gehäusen zerdrückter Tierseelen" - und er sah oben die "Leiber der toten Engel".

"Bloß über der Kluft nahe dem Totenreiche der Erde stand allein auf einer Eisscholle ein verschleiertes Wesen - und als die weiße Gestalt vorüberzog, hob sich selber der Schleier auf - es war der tote Christus, ohne Auferstehung, mit seinen Kreuzeswunden, und sie flossen alle wieder, wegen der Nähe der weißen Gestalt! - - "

Damit hat Jean Paul - zumindest für seine Vision von der Vernichtung - von der Tierseele über die Menschheit und die Engel bis hin zu Christus alles der Macht dieser Gestalt anheimgegeben und ihre Macht besteht darin, alles zu vernichten.

Wer aber ist diese "Gestalt"? - Ottomar fragt dreimal. Er fragt zuerst nur: "Weiße Gestalt, wer bist du?" und sie antwortet: "Wenn ich mich nenne, so bist du nicht mehr." Und auf dem Weg durch das Reich des Todes fragt Ottomar: "Wer vernichtet sie denn?" - und die Gestalt antwortet nur: "Ich!" - und schließlich zieht sie die ganze lebendige Erde herab in das Totenreich und verspricht Ottomar: "Ich ziehe die Erde herab, und dann nenne ich mich dir." Die Erde aber hat sie nur herabgezogen, um Ottomar das Werk der Vernichtung zu zeigen.

Die Achse der Erde

"war ein langer Sarg aus Magnetstein mit der Überschrift: die Vergangenheit ... die Lilien- und Blütenbeete der Erde waren Schimmel - ihre Fluren waren die grüne Haut auf einer feinsten Moderlache - ihre Wälder waren Moose und ihr spitzer Alpengürt ein Stachelrad"

Das sekundenkurze Leben der Menschen auf dieser Erde, die der Tod wie ein Blitz schnell und wahllos trifft, hat einen Trost, die Liebe über den Tod hinaus und den Glauben an ein jenseitiges Leben. Und dieser Glaube läßt das "lichte Ich" "im weichen Gehirn" des im Sarge vermodernden Menschen weiterglimmen, solange es an die Unsterblichkeit seiner Seele glauben kann. Nach dem physischen Tod glimmt das Ich im zerfallenden Körper weiter. Ottomar ruft: "Lügende Gestalt, das Ich glimmt immer noch - wer zertritt den Funken?" - Sie antwortet:

"Das Entsetzen!" - Sieh hin!" und Ottomar sieht seinen eigenen Körper in einem Sarge zerfallen,

"aber kein lichter Punkt war im offenen Haupte. Nun machte die Gestalt ihn starr und sagte: 'Ich habe dich aus dem Gehirn herausgezogen - du bist schon lange gestorben' - und umgriff ihn schnell und schneidend mit den kalten metallenen Fühlhörnern und lispelte: 'entsetze dich und stirb ich bin Gott...'"

Das Prinzip der totalen Ver-nichtung ist identisch mit Gott. Der tote Christus verkündigt vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei. Die "Vernichtung" geht noch weit darüber hinaus. - Der Mensch tritt über die Schwelle des Todes mit der Überzeugung, daß sein Tod nur ein physisches Ende bedeute, daß aber seine Seele, Jean Paul nennt sie den "Funken des Ich", unsterblich sei und das Angesicht Gottes schauen werde. Und so lange diese Überzeugung nicht zerstört wird, glimmt der Funke des Ich im vermoderten Körper. In dem Augenblick aber, wo die Seele in die leeren Augenhöhlen des Gottes des Nichts blickt, stirbt der Mensch den zweiten Tod, der ihn erst wahrhaft vernichtet, durch das Entsetzen.

Der "Funke des Ich" aber, der das Nichts erkennt und im Entsetzen darüber vernichtet wird, ist doch nicht identisch mit dem, was gewöhnlich unter der Seele verstanden wird, denn er glimmt im "weichen Gehirn" des zusammenfallenden Menschen und ist "vom zersprungenen Herzen abgeschnitten". Das Entscheidende dabei ist, daß der Blick in das leere Auge des Nichts, daß die Erkenntnis des Nichts geschieht durch den Geist, der in keiner Verbindung steht mit dem Gefühl, durch das Gehirn, das abgeschnitten ist vom Herzen. Das Herz aber ist gebrochen durch den physischen Tod - und damit ist das Gefühl dem Bereich des Endlichen zugewiesen, während ein "lichter Punkt" im Gehirn bleibt, um erst in der Erkenntnis des Nichts im Unendlichen durch Entsetzen vernichtet zu werden.

Ottomar überwindet die Krise und findet den Weg zurück in die Schöpfung, ins Endliche. Und auch dieses Endliche hat seinen Gott. Aber der Gott des Endlichen ist nicht im Jenseits zu suchen, sondern im Innersten des Menschen:

"--- Da tat sich vor dem Sterblichen sein Innerstes wie ein hoher Tempel auf, und im Tempel war ein Himmel, und im Himmel eine Menschengestalt, die ihn anblickte mit einem Sonnenauge voll unermeßlicher Liebe. Sie erschien ihm und sagte: 'ich bin die ewige Liebe, du kannst nicht vergehen'... Der Sterbliche sah durch die heißen Freudentränen dunkel die unennbare Ge-

stalt - ein nahes warmes Wesen schmelzte sein Herz, daß es zerfloß in lauter Liebe, in grenzenlose Liebe - die Schöpfung drang erblassend, aber nah an seine Brust - und sein Wesen und alle Wesen wurden eine einzige Liebe..."

Wenn aber der Gott des Nichts seine Welt unter dem Aspekt der Totalität betrachtet und nur Welten, Völker, Leichenheere, zeitlose Zeit und unendliche Räume sieht, weil diese Entwertung dem Prinzip der Vernichtung entspricht, so beachtet die "ewige Liebe" mit sehendem Auge das Kleine und Kleinste als ihr Geschöpf und macht es damit wert-voll.

"Der Allliebende schaute an seine volle Schöpfung und sagte: ich lieb' euch alle von Ewigkeit - ich liebe den Wurm im Meer und das Kind auf der Erde und den Engel auf der Sonne. - Warum hast du gezagt? Hab' ich dir nicht das erste Leben schon gereicht und die Liebe und die Freude und die Wahrheit? - Bin ich nicht in deinem Herzen?..."

Und im Angesicht dieser Liebe ist der Tod, das Bewußtsein der Vernichtung im Tode, im Endlichen überwunden.

"Da zogen die Welten mit ihren Totenglocken vorüber, aber wie mit einem Kirchengeläute von Harmonikaglocken zu einem höheren Tempel, und alle Klüfte waren mit Kräften und jeder Tod mit Schlaf erfüllt."

"Bin ich nicht in deinem Herzen?" fragt der Alliebende. - Was aber, wenn dieses Herz "verfinstert" ist durch die Krankheit, wie bei Ottomar, wenn "der bedeckte Grund gewaltsam entblößt wird, durch heftige Erschütterungen des Schicksals oder der Dichtkunst", oder wenn dieses Herz gar im Tode gebrochen ist? - Dann ist wieder der Blick offen für die Vernichtung und das Nichts.

Das Subjekt ist geteilt in den "unendlichen und den endlichen Faktor", in den Intellekt und seine Erkenntnis des Nichts und das Gefühl der Liebe, in den Aspekt der Totalität, der das Einzelne vernichtet und in die sinnliche Anschauung des einzelnen Kleinen, das angesichts seines unabwendbaren Schicksals geliebt wird und in der Liebe den Tod überwindet.

Die beiden Aspekte, gegenseitig aufeinander angewendet, machen das aus, was Jean Paul seinen Humor nennt. Sie bilden das Weltbild seiner Dichtung und sie finden, getrennt oder in einer Person verbunden, ihre Inkarnation in den Charakteren seiner Romane.

Und so ist auch die Scheintodszene, der Ausgangspunkt und der Mittelpunkt, um den sich die ganze Handlung des Siebenkäs-Romans konzentriert, für Jean Paul weder ein "Hauptpaß" (Korff, III, S. 49), noch "ein bedauerlicher Mißgriff" (Schreinert, Einleitung, S. XV), sie ist für Jean Paul nicht eine Farce, die den Siebenkäs aus seiner zerrütteten Ehe mit Lenette befreit, sondern dieses Todeserlebnis ist notwendig für den Armenadvokaten, um ihn zu einem hohen Menschen werden zu lassen an der Seite Nataliens. In diesem Sinne bedeutet das Todeserlebnis allerdings vornehmlich die Trennung von Lenette, aber eine notwendige Trennung von Lenette als der Verkörperung des Prinzips des kleinen Daseins.

"Ich wünsche jedem einen 15. November" - schrieb Jean Paul in sein Tagebuch, und die wesentlichen Charaktere seiner Werke erleben alle ihren 15. November in dieser oder jener Form, ob nun der sterbende Amandus dem zur Versöhnung bereiten Gustav eine halbverweste Färbersfaust entgegenhält, ob Ottomar seine lebendige Begrabung schildert, ob Viktor an seiner eigenen Wachsfigur den Tod erlebt und eine Leichenrede auf sich selbst hält oder Firmian Stanislaus Siebenkäs durch den gespielten Tod dazu gebracht wird, dem wahren Tod ins Auge zu schauen, usw. - Eine Betrachtung nur der Quantität des Auftretens von Motiven im Werk Jean Pauls - dazu gehören z.B. auch "Spiegelbild" und "Wachsfigur" - die sich um ein so aufgefaßtes Erlebnis des Todes mit all seinen weltanschaulichen Konsequenzen gruppieren, würde einen neuen Aspekt für die Betrachtung des Werkes ergeben.

Wenn dieser "Humor" als die grundsätzliche Welthaltung Jean Pauls angesehen wird, so soll damit nicht die Möglichkeit einer zeitweilig durch äußere Verhältnisse bedingten optimistischeren Einstellung zum Dasein bestritten werden, die auch einen etwas optimistischeren "Humor" zuläßt, wie etwa in der Gesamtstimmung der "Flegeljahre". Jedoch ist die hier entwickelte Einstellung Jean Pauls Grundeinstellung zum Diesseits und zum Jenseits, wie auch in seiner Vorschule der Ästhetik die Möglichkeit eines optimistischeren Humors theoretisch nicht in Erwägung gezogen wird.

JEAN PAULS VERHÄLTNIS ZUR SPRACHE

Unmittelbarer Ausdruck des Geistigen ist der Stil des Künstlers, im Falle des Dichters sein Sprach-Stil.

"Der Stil ist der Mensch selber, sagt Buffon mit Recht. Wie jedes Volk sich in seiner Sprache, so malt jeder Autor sich in seinem Stile; die geheimste Eigentümlichkeit mit ihren feinen Erhebungen und Vertiefungen formt sich im Stile, diesem zweiten biegsamen Leibe des Geistes, lebend ab."¹⁾

Mit diesem Satze leitet Jean Paul seine Erörterungen über den Stil in der Vorschule der Ästhetik ein. Und auch hier ausgehend von der Behauptung der Einleitung, daß Jean Paul im Dichterischen, wie Fichte im Philosophischen, in seiner Zeit steht als Exponent eines zu "äußerster Denkbrechung gealterten Menschentums", soll die Problematik der dichterischen Existenz Jean Pauls, wie sie sich im Sprachlichen offenbart, erhellt werden.

Jean Pauls Stil ist extrem metaphorisch, und zwar metaphorisch in einem ganz besonderen Sinne. Es ist von ihm ein Ausspruch überliefert:

"Man soll auf meinen Grabstein setzen, daß nie ein Mensch so viele Gleichnisse gemacht hat, wie ich."²⁾

und in seinen nachgelassenen Notizen findet sich der Satz

"Noch kein Autor hat so oft 'wie' oder 'gleich' hingeschrieben als ich."³⁾

Er sprach in Metaphern, in Gleichnissen, und das heißt, daß ihm die Unmittelbarkeit des Ausdrucks ebenso verwehrt war, wie die Unmittelbarkeit des Erlebens - wie andererseits ausschließlich inneres Erleben, Subjektives, lebendig gemacht und in Bewegung gesetzt durch die Reflexion, seinen äußeren Ausdruck ja nur in einem für das Eigentliche stehenden Bilde, eben einer Metapher, finden konnte.

Es kann sich also im Zusammenhang dieser Untersuchung von Jean Pauls Verhält-

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 258

2) Jean Pauls Persönlichkeit, hsg. v. E. Berend, S. 31

3) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd. II, S. 21

nis zum Sprachlichen nicht um die sinnlichen oder grammatikalischen Qualitäten der Jean Paulschen Sprache handeln, sondern nur um die Begriffe schaffen - de Sprache in ihrem Vorstoß ins Sprachlose.

"Die Sprache ist der feinste Linienteiler der Unendlichkeit, das Scheidewasser des Chaos."1)

Die Situation des mit der Sprache begabten Menschen, die ihn unterscheidet von allen anderen Wesen, ist also für jeden einzelnen Menschen und immer wieder von neuem eine Grenzsituation dem Unbekannten, dem Chaos gegenüber. Indem der Mensch die Wirklichkeit wahrnimmt, erkennt und be-greift, indem ein Begriff für ihn entsteht, erschafft er sich seine Welt neu, nur für sich und nach dem Vermögen seines Subjekts.

"Durch Benennung wird das Äußere wie eine Insel erobert und vorher dazu gemacht."2)

Schon hier bei diesen Äußerungen aus Jean Pauls Erziehlehre "Levana" zeigte sich die gefährliche Nachbarschaft einer der Fichteschen verwandten Geisteshaltung.

Im Zusammenhang mit seiner Kritik an Fichtes Wissenschaftslehre kommt Jean Paul in den Vorreden zum Clavis Fichtiana unter dem Titel "Exercitationes über das Philosophieren insgemein" zu entscheidenden Aussagen über das Verhältnis einer mit der Fichteschen Geisteshaltung identischen Existenz zum Sprachlichen an sich, ja Jean Paul geht so weit, den Weg der Fichteschen Philosophie aus dem Sprachlichen abzuleiten, indem er übersieht, daß es dem Philosophen um die gedankliche Konzeption, nur ihm, dem Dichter, aber um das Problem der Sprache, den sprachlichen Ausdruck, die dichterische Verwirklichung einer bestimmten Geisteshaltung bis in den Sprachstil hinein geht,

Jean Paul setzt ein im Bereich des Empirischen:

"Unsere Sprache ist ursprünglich bloß eine Zeichenmeisterin der äußeren Wahrnehmungen",

d.h. also, daß "äußere", sinnliche Wahrnehmungen mit Worten bezeichnet werden, indem sie vom Subjekt "begriffen" werden. In diesem Verhältnis besteht ein unmittelbarer Bezug zwischen Außen und Innen. Aber Jean Paul fährt fort:

".... und die späteren inneren "Wahrnehmungen" empfangen von ihr nur das Zeichen des früheren Zeichens."

"Innere", subjektive, nicht sinnliche, sondern rein geistige Erfahrungen - Erfahrungen einer Spätzeit des Menschen oder der Menschheit - müssen, um "be-

1) 2) Jean Paul, Levana, § 131

griffen" werden zu können, in ein sinnlich erfaßbares Kleid, in ein Bild, das seinerseits aus Worten besteht, die Zeichen für eine unmittelbare äußere Wahrnehmung sind - "Zeichen des Zeichens" - gehüllt werden. Eine innere Wahrnehmung kann nur mittelbaren Ausdruck finden und zwar - wenn auch der Ausdruck hier noch nicht fällt - in einer Metapher.

Jean Paul war sich der Bedeutung und der Gefahr der Metapher für sein Dichten bewußt. Es war ihm ein Bedürfnis, sie in die "Vorschule der Ästhetik" miteinzubeziehen. Aber wie konnte er einen Faktor des geistigen Lebens, den er für eine der großen Gefahren seiner Zeit hielt, mit Fug und Recht einer "Vorschule" einverleiben? - Das ganze, für Jean Pauls dichterische Existenz lebenswichtige Problem der Metapher wird unter dem Kapitel "der Witz" abgehandelt.

Witz kommt von "wissen". In der damaligen Ästhetik beinhaltete der Begriff "Witz" nicht durchaus einen lächerlichen Effekt. (Vgl. Eduard Berend, Jean Pauls Ästhetik!) Es gibt zwei verschiedene Arten von "Witz", den unbildlichen Witz, der eine entfernte "unbildliche" Ähnlichkeit zweier verschiedener Objekte zusammenspannt und dadurch die "witzige", d.h. wissende Wirkung hervorruft, deren sich Jean Paul sehr oft bedient hat, z.B. im Titan:

"Die Fürstin befand sich in anderen Umständen als das Volk,
nämlich in gesegneten."

Der Vater dieses Witzes ist der reine Verstand, die Ratio.

Ungleich bedeutender aber und in der Tat von existentieller Bedeutung ist für Jean Paul der "bildliche Witz", dessen Mutter die Phantasie ist. Aus seiner ganzen Welt- und Geisteshaltung heraus war der "bildliche Witz" oder die Metapher eine Notwendigkeit für den Dichter Jean Paul. In diesem Sinne - also auch hier als Rechtfertigung seiner eigenen Art, seines So-sein-Müssens - ist die Bedeutung zu verstehen, die Jean Paul dem "bildlichen Witz" zumißt, den er geradezu in einen kosmischen Zusammenhang stellt.

Die Metapher ist oben schon gekennzeichnet als "Zeichen des Zeichens". In seiner "Vorschule der Ästhetik" nennt Jean Paul sie einmal

"diese Sprachmenschwerdung der Natur."

Ja, für ihn ist die Metapher die äußerste und letzte Möglichkeit, das Unsagbare und sinnlich Unerfahrbare in ein Zeichen, das heißt in ein unmittelbar sinnlich Erfahrbares zu bannen und jenes dem menschlichen Ahnungsvermögen dadurch zu erschließen. Im Bereich des Dichterischen ist durch den imaginativen Erkenntnisakt zuerst die Ahnung des Meta-Physischen gegeben und der Dichter

findet kraft seiner schöpferischen Begabung ein "Zeichen", ein Bild dafür, das als sinnliches Surrogat eines Außersinnlichen zu gelten hat. So ist die Metapher "Verkörperung der Seele".

Identisch aber mit der Metapher im Bereich des Sprachlichen und Dichterischen ist die ganze sinnlich geschaute Welt im Bezug auf das Übersinnliche, Metaphysische.

"So wie es kein absolutes Zeichen gibt - denn jedes ist auch eine Sache - so gibt es im Endlichen keine absolute Sache, sondern jede bedeutet und bezeichnet; wie im Menschen das göttliche Ebenbild, so in der Natur das menschliche. Der Mensch wohnt hier auf einer Geisterinsel, Stimmen ohne Gestalten, Gestalten, welche schweigen, gehören vielleicht zusammen, und wir sollen ahnen; denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber, in ein fremdes Meer hinaus. - Diesem Gürtel der Venus und diesem Arm der Liebe verdanken wir nicht allein Gott, sondern auch die kleine poetische Blume, die Metapher." ¹⁾

Dabei unterscheidet Jean Paul zwei verschiedene Arten des metaphorischen Ausdrucks. Die erste, früheste poetische Figur, die die nächste Stufe nach der Schaffung des Begriffes überhaupt ist, ist die "Beseelung" eines Körperlichen durch Personifikation, z. B.

"der Sturm zürnet".

Diese Art von Metaphorik ist aber gar nicht das Problem einer dichterischen Existenz im "zu äußerster Denkbrechung gealterten" Menschentum.

"Wenn ich das Beseelen des Körperlichen als das Frühere der bildlichen setze: so gründ' ich mich darauf, daß das Geistige als das Allgemeinste leichter in dem Körperlichen (als dem Besonderen) zu finden ist, als umgekehrt. ... Dies führt mich auf die spätere Tätigkeit des bildlichen Witzes, das Verkörpern des Geistigen." ²⁾

Und hierum geht es in der Jean Paul'schen Dichtung, die nahezu ausschließlich "geistige" Erlebnisse in dem durch die Reflexion in Bewegung gesetzten Subjekt ins Äußere, Begreifbare, Anschaubare, Gegenständliche zu übertragen hatte.

"Überall sind für die Phantasie Körper schwerer zu schaffen als

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 168

2) " " " " " S. 171

Geister. Körper begehren schärfere Individuation; Gestalten sind bestimmter als Kräfte, folglich verschiedener. Wir kennen nur ein Ich, aber Millionen Körper. Mithin ist es schwieriger, in dem eigensinnigen und spielenden Wechsel der bestimmten Gestalten doch eine auszufinden, welche mit ihrer Bestimmtheit einen Geist und die seinige aussprache. Es war viel leichter, das Körperliche zu beseelen und zu sagen: der Sturm zürnet, als das Geistige zu verkörpern: der Zorn ist ein Sturmwind." 1)

Aus der Fülle des Sinnlichen und Körperlichen ist also eine Figur zu suchen für eine an sich abstrakte Hervorbringung des nur "einen Ichs". Die Metapher in diesem Sinne ist von äußerster Sinnerfülltheit. Sie ist das Zeichen für etwas, das hinter diesem Zeichen steht, mit dem es gewissermaßen identisch ist auf einer niedrigeren Stufe. Aber ihr verhängnisvoller Weg ist schon angedeutet in der Auffassung Jean Pauls, der in ihr als der ersten Stufe einer ins Unendliche gehenden "Brechung" (Reflexion) "das Zeichen des Zeichens" sieht.

Der Begriff "Brechung", oder "unendliche Brechung" meint ursprünglich den physikalischen Vorgang der unendlichen Spiegelung eines Objekts zwischen zwei einander direkt entgegengehaltenen Spiegeln. Dies ist die sinnliche Erscheinung einer unendlichen Reihe, die durch immer erneute Strahlenbrechung erzeugt wird. Dieser Vorgang ist nicht nur der physikalischen Reflexion eigen, sondern gerade er ist - wie bereits erwiesen - das Verhängnis einer reflektierenden Natur. Im Geistigen scheint ein ähnlicher Vorgang vorzuliegen: die philosophische Entzweiung des Ich entspricht den zwei Spiegeln - zwei Gleiche: Ich-Ich, - durch Bewußtheit kreiert - stehen sich gegenüber - dazwischen ein Begriff oder ein Gedanke, der durch die unendliche Spiegelung - Spiegelung der Spiegelung usw. - in seinem Realitätswert fragwürdig gemacht wird. Diese Geisteshaltung findet ihren Ausdruck ebenso im Sprachlichen wie im Motivlichen. Jean Paul nennt dieses Phänomen im Sprachlichen den "witzigen Zirkel" und widmet ihm den § 46 seiner Vor-schule:

"Dieser Teil des unbildlichen oder Reflexionwitzes besteht darin, daß eine Idee sich selber sich entgegensetzt und nachher doch mit ihrem Nicht-Ich den Frieden der Ähnlichkeit stiftet, nicht der Gleichheit. Ich meine hier keine Philosophie, sondern den Witz-Zirkel, diese wahre causa sui. Es ist so leicht, daß man nichts dazu braucht, als einigen - Willen dazu: z. B. "die kritische Feile feilen - sich vom Erholen erholen - die Bastille einkerkern -

der Dieb an Dieben." Außer der Kürze erfreut daran noch, daß der Geist, der ewig fortschreiten muß, dieselbe Idee, z. B. "das Erholen", zum zweitenmale, aber als ihre eigene Widersacherin vor sich stehen und sich durch die Gleichheit genötigt sieht, einige Ähnlichkeit zwischen ihr selber auszukundschaften. Der Scheinkrieg erzwingt einen Scheinfrieden..."

Subjektivität und Reflexion - jedes Ursache und Wirkung in einem - verlangen ihren sprachlichen Ausdruck im Werke des Dichters und werden ästhetisch gerechtfertigt in der "Vorschule der Ästhetik". Im "Clavis Fichtiana" läßt Jean Paul seinen Leibgeber, diese "Verkörperung eines Geistigen", die ihn durch sein ganzes dichterisches Leben begleitet hat, und die zugrundegehen mußte durch einen konsequent ins Empirische übertragenen Fichteanismus, die Fichtesche Lehre ad absurdum führen und doch ist gerade das der Beweis, wie sehr Jean Paul sich in seiner Existenz gefährdet fühlte als Zeitgenosse und Geistesverwandter Fichtes. Wie stark Jean Paul auch die sprachliche Gefährdung einer solchen Geisteshaltung empfand, zeigen seine weiteren Ausführungen in den "Exercitationes über das Philosophieren insgemein".

Der Ausgangspunkt war dieser, daß die Sprache an sich, bzw. die Metapher beginne mit der Bezeichnung einer äußeren Wahrnehmung und daß diese Bezeichnung als Metapher - "Zeichen des Zeichens" - verwendet werde, weil uns die "inneren Wahrnehmungen" nur im "Bewußtsein", nicht im "Begriff" gegeben sind. Dabei muß aber

"jedes Bild und Zeichen zugleich auch noch etwas anderes sein als dieses, nämlich selber ein Urbild und Ding, das man wieder abbilden und bezeichnen kann, und so fort..."

Jean Paul weist nun dem Denker drei Möglichkeiten auf, deren er sich in sprachlicher Hinsicht bedienen kann:

Die erste wäre, die "Qualitäten", das sind die im Bewußtsein vorhandenen inneren Wahrnehmungen, die "Kräfte", zu "Quantitäten", das heißt zu "physiognomischen Fragmenten der Sinnenwelt" zu machen. Dies würde der "Verkörperung des Geistigen" in der Vorschule entsprechen.

Der zweite Weg wäre der umgekehrte, nämlich die Quantität zur Qualität zu machen, das heißt, "den Körper zum Geist zu destillieren und hinaufzutreiben". Das wäre nach der Vorschule die Form der "Beseelung des Körperlichen".

Beides sind Irrwege im Hinblick auf Fichte, der sie nicht eingeschlagen hat, sondern angeblich einen dritten Weg gewählt hat, der mit kaustischer Ironie, wie auch die beiden vorherigen Ratschläge, beschrieben wird. Bezeichnend ist, daß Jean Paul das Problem der Fichteschen Gedankenkonzeption zuerst vom Sprachlichen her angeht, und daß er als Sprachkünstler die Konsequenzen, die dem Sprachlichen erwachsen aus einer solchen Geisteshaltung - und am Rande dieses Abgrundes stand er ja selbst immer - erbarmungslos geißelt.

Der dritte Weg besteht darin,

"das Gold des Wirklichen dünn und breit zu schlagen, um es durchzusehen".

Das bedeutet, in die Praxis der abstrahierenden Reflexion übertragen, daß gerade ein so gearteter Geist - nämlich einer, der durch den äußersten Subjektivismus sich nur in der Reflexion mit "inneren Wahrnehmungen" auseinandersetzen kann, für den sich jeder Konflikt notwendigerweise nur auf der subjektiven Ebene abspielen kann (vgl. dazu die Jean Paul'sche Ästhetik des Humors und des Genies) - sich, nach Jean Pauls Auffassung der Sprache bedienen muß, weil ihm nur mit ihrer Hilfe die Entdifferenzierung der Vielfalt des Wirklichen gelingen kann, weil er sich nur mit ihrer Hilfe aus dem Bereich des Empirischen abstrahieren kann ins Absolute im Falle des Philosophen, genau umgekehrt im Falle des Dichters:

"Da nicht in der Sprache, wie in der Mathematik, Identität des Zeichens und Objektes stattfindet, ja die Worte nicht einmal Schattenbilder, nicht einmal fünf Punkte vom Objekte ... sondern willkürliche, nicht malende Schnupftuchsknoten der Besinnung sind",

deshalb kann die Vorstellung von der Wirklichkeit, die die Worte für ihre Bezeichnung zusammenfindet und -fügt,

"nur die Kreise der vorigen Kugel abschatten"

und

"diese Kreise oder Vorstellungen werden wieder Punkte und Zentra in der Sprache".

Also

"vom Strahle des Wirklichen entwirft die Vorstellung nur einen treffenden Schattenriß",

in der weiteren reflektierend abstrahierenden Entwicklung "wird sie von allen" eventuell noch vorhandenen "spezifischen Verschiedenheiten so lange ausgeleert, daß sie schon mehrere Objekte aufnehmen ... kann ...,

"dann fährt man fort und macht sich Begriffe aus Begriffen, bis man so weit ist, daß das ganze Universum nun mit allen

seinen Kräften und Farben bloß durchsichtig als ein weites luftiges Nicht-Ich dasteht - dann braucht man noch einen Schritt, so ist auch sogar dieses Nicht-Ich vom Ich nur im Grade, wie 'Finsternis vom Licht', verschieden, das Angeschaute ist die Anschauung und diese das Angeschaute oder Ich - und das ist das weite Karthago, die unendliche Stadt Gottes, zugeschnitten aus der Haut des Ichs."

Diesen ganzen Weg des Philosophen hin zum "Ich" ist Jean Paul, der Dichter, zurück vom Ich in die Differenziertheit einer von diesem Ich geschaffenen differenzierten fiktiven Welt gegangen. Wie für ihn, den Dichter und Schöpfer von Kunstwerken die differenzierte Vielfalt seiner fiktiven Welt in seiner Dichtung die Metapher für sein Ich ist - "Verkörperung des Geistigen" - so ist für den Philosophen Fichte nach Jean Pauls Meinung das Ich Metapher für die ganze Vielfalt der Erscheinungswelt, der gelebten und gedachten - Abstraktion, Vergeistigung, reinste "Beseelung des Körperlichen".

Von diesem Standpunkt aus findet Jean Paul die Fichtesche Konzeption
"als Kunstwerk unsterblich und genialisch."

In diesem Kunstwerk ist "das weite Karthago, die unendliche Stadt Gottes" zu Bildern, Zeichen, Metaphern des absoluten Ich, das Ich selbst aber - abgelöst von allem Sinnlichen, Empirischen, Endlichen - zu einer nicht "scheinbar" nur "mehrere", sondern alle Objekte aufnehmenden Metapher geworden.

Jean Paul, der Künstler, konnte wegen der Ähnlichkeit der geistigen Situation mit Fichte die Fichtesche Philosophie als Lebensweisheit nicht anerkennen: - um im Bereich des Sprachlichen zu bleiben - weil der Philosoph nach seiner Meinung versuchte, mit Hilfe der Sprache die Differenziertheit und Vielfalt der Erscheinungen zu abstrahieren zu einer einzigen Metapher, dem Ich, das alles beinhaltet; weil der Dichter aber, genau so befangen im Ich, im Subjekt, versuchen mußte, wiederum mit Hilfe der Sprache durch Bilder und Gleichnisse das sozusagen abstrakt Erlebte zu differenzieren und konkret anschaulich zu machen.

Von hier aus ist die Warnung in den Exercitationes zu verstehen:

"Der höhere Idealismus Fichtes streckt seine Polypenarme nach allen Wissenschaften aus und zieht sie in sich und tingiert sich damit... u. a. (durch) die Vergötterung der Kunst und Phantasie, weil die Bilder der letzteren so reell sind als alle ihre Urbilder - (durch) das poetische, keinen Ernst unterlegende Spiel und die Ertötung (statt Belebung! - das glaubt Jean Paul zu tun,

denn sein Stoff ist ja nur das Ich) des Stoffes durch die Form -" Jean Paul sieht hierin die ungeheure Gefahr "einer alles ins Schwanken bringenden Sündflut" - und indem er noch einmal alle Faktoren, die dieser Entwicklung verfallen sind, zusammenfaßt, kommt er in der Aufzählung zu der - ohne das Vorausgehende wohl überraschenden - Reihenfolge:

"... die unabsehblichen Kombinationen der Chemie, Physik, Ästhetik, Moral und Metaphysik, des Brownianismus und Galvanismus und der - Metapher...(!)"

Neben der Ästhetik und der Moral steht als gleichwertig die Metapher, die als "Zeichen des Zeichens" ihr Teil Gefahr in sich birgt.

Erst nach all diesem wird deutlich, was Jean Paul mit der verhängnisvollen Funktion der Metapher in diesem Zusammenhang meint. Ihm war es in keiner Weise gegeben, auch für eine "äußere Wahrnehmung", für ein einfaches Erlebnis, einen unmittelbaren, nur mit diesem identischen Ausdruck zu finden, ein "Zeichen", unmittelbar identisch mit seinem Gegenstand. (Damit hängen auch wieder die ungeheuren Schwierigkeiten bei der Selberlebensbeschreibung zusammen!) Da sich im Grund genommen seine Erlebnisse und Konflikte im Subjekt, auf einer inneren Ebene abspielten, so war nach dem bisher Ausgeführten ohnehin eine Unmittelbarkeit der Aussage nicht möglich. Jean Paul konnte nur mit dem "Zeichen des Zeichens" operieren, mit der Metapher. Wenn er - selten genug - tatsächlich äußere Wirklichkeit beschreibt, so geht auch sein Bestreben dahin, den Gegenstand durch metaphorische Darstellung von der "spezifischen Verschiedenheit auszuleeren", die die unmittelbare Bezeichnung dieser und nur dieser Wahrnehmung oder Situation mit sich bringt und die Metapher so zu gestalten, daß sie "mehrere Objekte" aufnehmen kann, das heißt, daß die Darstellung durch Abstraktion vieldeutig wird.

Umgekehrt aber findet das subjektivistische, innere Erleben seinen Ausdruck im "unbildlichen" oder im "bildlichen Witz", dessen Bestreben, auf Grund des "Wissens" dahin geht, entfernte "bildliche" oder "unbildliche Ähnlichkeiten" zu suchen, das heißt, möglichst heterogene Elemente zusammenzuspannen in einem Bild.

Auf dieser Tatsache beruht zum Teil die schwere Lesbarkeit des Jean Paulschen Sprachstils. Bild und Urbild - beide ein und denselben Geist manifestierend - werden für den extremen Subjektivistin gleichwertig, das Bild oder "Zeichen", losgelöst von seiner ursprünglichen Beziehung als einfache Bezeichnung einer "äußeren Wahrnehmung", können spielerisch zum Selbstzweck werden, und die Gefahr, die Jean Paul für die Sprache im allgemeinen, diesen "feinsten

Linienteiler der Unendlichkeit, das Scheidewasser des Chaos" erkennen möchte, ist die, daß wir

"Jahre lang mit vollen Wörtern uns erinnern und phantasieren"
und deshalb nicht sogleich merken,

"daß wir mit leeren denken".

Jean Paul selbst war in seinem Sprachschöpfertum stark genug, das Sprechen mit leeren Wörtern zu vermeiden. Wieviele Begriffsschöpfungen wir ihm verdanken, zeigt ein Blick in das Grimm'sche Wörterbuch.

DIE PROBLEMATIK DER DICHTERISCHEN EXISTENZ JEAN PAULS

DER "KOMET" ALS SELBSTDARSTELLUNG UND DICHTERISCHES BEKENNTNIS JEAN PAULS

Bei Jean Pauls Verhältnis zum Objektiven, bzw. seinem gerade nicht vorhandenen Verhältnis zur Außenwelt als Dichter, ist eine Confession in Form einer Autobiographie, wie etwa Goethes "Dichtung und Wahrheit" schlechterdings unmöglich. Der Legationsrat Johann Paul Friedrich Richter hat zwar ein Leben im realen Dasein geführt, aber immer wieder versichert er in verschiedenster Weise

"Ich bin nicht der Mühe wert, gegen das, was ich gemacht habe", d.h. Jean Paul erkannte allzu deutlich den Unwert seines bürgerlichen Lebens gegenüber seiner Existenz als Dichter.

Die Basis aller Auseinandersetzungen war für ihn ja nicht die lebendige Wechselbeziehung zwischen Individuum und All, zwischen Ich und Welt, zwischen Subjekt und Objekt. Sie bestand auch nicht - weder im positiven noch im negativen Sinn - bei aller gefühlsbetonten Religiosität, die da und dort zum Ausdruck kommt, in einer Auseinandersetzung zwischen Schöpfer und Geschöpf, Gott und Mensch - denn wo wäre das Gesamtweltbild eines Jean Paul'schen Romans das eines wahrhaft gläubigen Menschen? Dies würde einen "Glaubens-Idealismus", eine Objektbezogenheit, zur Voraussetzung haben, die bei Jean Paul nicht möglich war. Sein Dichten und Denken wurzelt in reinster Subjektivität und wenn überhaupt aus den zerstörerischen und negativen Voraussetzungen seiner dichterischen Existenz Positives abstrahiert werden konnte, so war das vor den Kämpfen der Bewußtheit mit der Bewußtheit das freie Walten der Phantasie und vor der Erkenntnis des Nichts das Gefühl der Liebe zu den Menschen. Beides sind die Hauptattribute des Charakters des Nikolaus Marggraf. Hinter diesem halbtollen, eingebildeten Fürsten steht aber drohend der ganz tolle "Fürst der Welt", der Ewige Jude, der Kain, das mörderische und vernichtende Prinzip, die interessanteste Gestalt der Jean Paul'schen Dichtung.

Nun sind alle Gestalten dieser Dichtung nicht nur "häufig", sondern aus dem "Spielraum des Innern" des Dichters heraus immer

"der redende Cicero's Kopf des Autors und dessen stärkster Verräter." ¹⁾

In der Auseinandersetzung des Ich mit dem Ich entstehen Gestalten, die notwendig nur Varianten dieses Ich sein können. Eine stilistische Bestätigung findet diese Tatsache etwa in der bei Jean Paul ganz ungewöhnlich häufig auftretenden Substantivierung des Personalpronomens der ersten Person, z. B.:

"Haben sie nicht auch ihr Ich?" ¹⁾

"Du bist in mein Ich gemalt" ²⁾

"Aber nun spann sich sein Ich in ein neues Gedankengewebe ein..." ³⁾

"Matthieu... unter lauter Widersachern seines dunkelbraunen Ich..." ⁴⁾ usw. usw.

Dieses "Ich" - gesetzt als Für-Wort für die Romangestalt - ist das Ich des Autors, dessen Verkörperung sie ist. Das Possessivpronomen aber "mein Ich, sein Ich, ihr Ich" bezieht sich auf den jeweiligen Träger dieses Ich, auf die fiktive, bildhafte Erscheinungsform einer der Kräfte dieses Ich, die im jeweiligen Charakter der Dichtung Gestalt angenommen hat. Jedes Geschöpf des Dichters ist eine der Gestalt gewordenen Kräfte dieses dichterischen Ich, wenn gleich der junge Jean Paul über seinen Viktor z. B. sagt:

"Übrigens bin ich - ob ich mir gleich mein eigenes (d. h. das dichterische Ich!) sitzen ließ, um seines abzufarben - nur ein elender, zerflossener, ausgewischter Schieferabdruck von ihm..." ⁵⁾

- letzteres das äußere personale Ich betreffend.

In diesem Sinne sind alle Romane Jean Pauls Selbstdarstellungen und wenn man die extreme Gegensätzlichkeit der durch eine geniale Phantasie und schöpferische Begabung Gestalt gewordenen Kräfte dieses Ich betrachtet, kann man in etwa die Klüfte und Abgründe dieser Seele ermessen, die der Dichter nur einmal in ungeheurer, wahrhaft titanischer gestalterischer Anstrengung zu überbrücken vermochte in der "Vielkräftigkeit" der Gestalt seines Albano, der der Titan unter den Titanen ist. Und auch ihn bezeichnet der Dichter als "Ich", das "Ich", das Gestalt gefunden hat in Albano, also dessen Ich, Albanos "Ich", "sein Ich":

" - der Flug der Erde wehte vor der aufgerichteten Flamme seines

1) Jean Paul, Hesperus, II, S. 209

2) " " " " S. 283

3) " " " " S. 288

4) " " " " S. 311

5) " " " " S. 328

Ich vorbei und bog sie nicht um -"1)

Jean Paul aber, der große "Humorist", der Erfinder unzähliger "Witze", der Schöpfer der skurrilsten Käuze, der Gestalter der in ihrer anscheinenden Formlosigkeit skurrilsten Formen, wußte um die Fragwürdigkeit seines Schöpfungstums, das losgelöst war vom Unmittelbaren, von der "wohlgegründeten, dauernden Erde", und wenn er auch in seinem Alter als seinen "Dank an Gott" notiert:

"Du hast mir jene Klarheit gegeben und Stille über alle Wogen des Herzens und der Zeit! - ich sehe und fühle zugleich und beides gleich stark. Ich war kein Kalter, wenn ich philosophierte und die Gesetze der Darstellung erwog; ich war kein Heißer; wenn ich mit Tränen im Auge nie erlebte Szenen der Wonne und der Liebe darstellte; ich wußte immer alles; und sogar im Sterben werd ich bemerken, daß ich sterbe und also nicht mehr bemerke. . . ."2),

so verbindet sich damit eine starke Reminiszenz an den "Herzensidealismus" des Roquairol - und wenn der "Komet" und besonders die Gestalt des Kain als Bekenntnis gelten dürfen, so sah Jean Paul gerade unter diesen Voraussetzungen in seinem Schöpfungstum eine tragische Schuld, nämlich die, "nie erlebte Szenen" dargestellt zu haben, das wirklich Erlebte und Geschaute aber mit Hilfe der Phantasie überspielt zu haben. Hierin liegt die eigentliche Problematik der dichterischen Existenz Jean Pauls, wie sie Gestalt geworden ist in seinem Werk, und wie sie bekenntnishaft dargestellt ist im "Kometen".

Der "Komet" ist Jean Pauls letztes veröffentlichtes, am wenigsten beachtetes und häufig mißverstandenes Werk. Die einzige umfangreiche Sonderbetrachtung, die ihm jemals gewidmet wurde, ist Ferdinand Josef Schneiders 1901 erschienene Arbeit "Jean Pauls Alterswerk Fibel und Komet", die in sehr dankenswerter Weise das Material für die Entstehungsgeschichte des Werkes zusammenträgt, gerade auf Grund dieser aber - Schneider deutet den ursprünglichen Namen des Helden Nikolaus Marggraf "Happel" als "Nappel" - zu dem Schluß kommt, daß es sich bei dem "Kometen" um eine "Darstellung des Schicksals des Corsen" - Napoleon - "in verkleideter Form" handle (S. 136).

Die am weitesten verbreitete und bis heute kaum revidierte Ansicht über den "Kometen" formuliert bereits Paul Nerrlich in seiner 1889 erschienenen Bio-

1) Jean Paul, Titan I, S. 44

2) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd II, S. 58

graphie "Jean Paul. Sein Leben und seine Werke" (S. 605):

"So wird der Komet zu einer Art Don Quixote der Deutschen, zu einem Werk voll echter Komik; er erzählt scheinbar nur die Geschichte eines armseligen, halbverrückten Narren; in diesem Narren aber mit seiner grenzenlosen Gutmütigkeit und Menschenliebe und seiner zügellosen, schrankenlosen Phantasie steckt ein gut Teil unseres deutschen Volkscharakters."

Die spätere Jean-Paul-Literatur beschränkt sich lediglich auf die stärkere Betonung dieses oder jenes Aspektes der Nerrlichschen Feststellung und bringt im wesentlichen nichts Neues¹⁾.

Der jüngste Beitrag zum Problem "Komet" wurde von medizinischer Seite geliefert und im 7. Heft des "Hesperus", den Veröffentlichungen der Jean-Paul-Gesellschaft in Bayreuth, 1954 veröffentlicht unter dem Titel "Nikolaus Marggraf als Selbstdarstellung Jean Pauls". Es handelt sich hierbei um eine psychoanalytische Studie zu diesem Roman, die aber doch auch den Bekenntnischarakter des Werkes erkennt und vor allem die ungeheure Bedeutung der Erscheinung des Ledermenschen würdigt, in der sie einen sogenannten "Schatten" oder "Hüter der Schwelle" zu erkennen glaubt.

1) Vergl dazu: Johannes Alt, Jean Paul, S. 401 - 414; Walther Harich, Jean Paul, S. 808; Max Kommerell, Jean Paul, S. 366 ff.

"Der Komet als humoristischer Roman"; Kurt Bergers Bemerkung in "Jean Paul. Der schöpferische Humor", S. 405: "In einer fixen Idee kristallisiert sich die Nartheit: Der Apotheker glaubt bei seinem Reichtum ein Fürstensohn zu sein und er zieht mit Gefolge an den Hof seines unbekannten Vaters, um sich ihm zu erkennen zu geben. Ein magnetischer Schein um das Haupt bei besonderen Erregungen und fünf Sommersprossen auf der Nase sollen die fürstliche Abstammung beweisen", beweisen nur, daß der Verfasser den Roman kaum gelesen hat.

II. DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Der "Komet" ist im engsten Zusammenhang mit der "Selberlebensbeschreibung", einer Autobiographie Jean Pauls, die Fragment geblieben ist, entstanden.

Gerade die Entstehungsgeschichte legt den Gedanken einer bewußten "Selbstdarstellung" Jean Pauls in diesem seinem letzten und eigenartigsten Werke nahe.

Im März 1815 notiert sich der Dichter auf seinem Hand-Kalender:

"H(appel) - das ist der Name für Nikolaus Marggraf in der ursprünglichen Konzeption - Vita aufeinmal herausgeben." ¹⁾

Die Pläne zu einer "Vita", d.h. zu einer "Selberlebensbeschreibung", wie Jean Paul das nennt, aber auch zu einem großen "komischen Roman", der der Komet werden sollte, aber dann doch nicht geworden ist (siehe "Vorrede" zum ersten Bändchen des Kometen von Jean Paul), gehen bis auf die Jahrhundertwende zurück.

Der Tag, an dem der "komische Roman" konkrete Umrisse fand, läßt sich aus einer Eintragung in das sogenannte Studienbuch genau festlegen:

"Am 19. September 1811 erlebte ich die ganze Geschichte des Buches. Gott gab mir schönes Wetter, Berge und Höhen waren um mich und mein Herz war in mir." ²⁾

Damit hatte die Geschichte des Happel alias Nikolaus Marggraf plastische Gestalt gewonnen, während Jean Paul immer noch um eine Form für seine autobiographische Darstellung rang.

In den Vorarbeiten dazu ¹⁾ tauchen nun Bemerkungen auf, wie

"Den Apotheker als bloßen komischen Anhang geben"
(Machregeln 43)

oder

1) Jean Paul, S.W., II. Abt., Bd IV, S. XXII

2) abgedruckt in: Richard Otto Spazier, Jean Pauls Biographie, Bd V, S. 139

3) abgedruckt in Jean Paul, S.W., II. Abt., Bd IV, S. 357 - 383

"Wahrheit aus meinem Leben - Wahrheit und Dichtung aus Marggrafs Leben" (Machr. 57)

"Mein Leben samt einem Roman. Ich und der Apotheker" (Reise nach Frankfurt, 26. 5. 1818, 2!!)

"Hinter jedem Vitakapitel bessere ein Apothekerkapitel" - usw. -

Aus all diesem geht eindeutig hervor, daß Jean Paul seit etwa 1815 den Plan gefaßt hatte, seine Selberlebensbeschreibung mit dem Roman des Nikolaus Marggraf zu verschmelzen.

Trotz einer Notiz in den Studien zu einer Vorrede des geplanten gekoppelten Werkes

"Happel war mehrere Jahre vorher niedergeschrieben, eh ich an die Parallele mit meinem Leben dachte; aber wie immer mein Leben mein Dichten nachspielte, so spielte diesmal das Dichten das Leben vor." (Vorrede, Nr. 1),

die vermutlich aus einer Zeit stammt, in der weder der Roman noch die Autobiographie anders als in Plänen vorlagen, und die wahrscheinlich im Hinblick auf die früher vollendete Konzeption des Romans gemacht ist, (daß die Geschichte Happels mehrere Jahre vor 1815, denn aus diesem Jahr stammt die erste Notiz über eine Koppelung, niedergeschrieben sein sollte, ist unwahrscheinlich), läßt sich also aus der Entstehungsgeschichte der Vita - die Vorarbeiten zum Roman sind verlorengegangen - festhalten, daß die Geschichte des Apothekers zumindest in der Arbeitszeit von 1815 - 1819 - also in dem während dieser Zeit geschaffenen und vollendeten zweiten Band des "Kometen" - auf die Verkoppelung mit der Biographie hin konzipiert worden ist. Dies ist von wesentlicher Bedeutung, da der zweite Band das Kernstück auch der letzten Fassung des Romans geblieben ist, zu dem der erste und der dritte Band hinzugedichtet wurden.

"Als er endlich fertig war, der zweite Band, welcher so schön hätte der erste sein können -, erhielt ich durch Hände (im Buch selber wird man sie gleichsam mit Händen greifen (!)) einen ganz neuen Band, nämlich den ersten, d.h. alle Baumaterialien zu des Helden Kindheit- und Jugendgeschichte, also zu einer ganzen Vorstadt, die ich erst spät an die Stadt selber anzubauen hatte, wiewohl freilich überall die Vorstädte neuer sind als deren Stadt."¹⁾

Im Jahr 1818 war Jean Paul endlich an die Ausarbeitung der "Selberlebensbeschreibung" in Form von historischen Vorlesungen gegangen und bricht diese

1) Jean Paul, Vorrede zum "Kometen", S. 3

endgültig 1818 ab. Der Plan der Koppelung des Romans mit der Vita wird fallengelassen. Entstanden waren bis dahin die Kapitel mit der Schilderung seiner Kindheit und Jugend bis zum Empfang des Abendmahls.

1818 - 20 schreibt Jean Paul in Eile die Vorgeschichte des Nikolaus Marggraf, d. h. den ersten Band des Kometen mit der Schilderung von Kindheit und Jugend des Helden, der erst jetzt notwendig geworden war, und 1820 erscheinen die beiden ersten Bände des Romans.

Daß diese ursprünglichen Intentionen Jean Pauls einen stark bekenntnishaften Charakter des Werkes mit sich bringen, und zwar in einer ganz bestimmten Richtung, die sich mit den äußeren biographischen Gegebenheiten zu einer Ganzheit zusammenfügen sollte, liegt nahe und wird bestätigt durch eine Bemerkung in den Studien zur Vorrede:

"Da ich meiner Geschichte zu wenig Reiz zutraute, so hab ich durch sie den Apotheker geschoben, um sie zu heben. Aber wenn jene die Wahrheit aus Goethes (d. h. Jean Pauls, als Analogen) Leben, und diese die Dichtung daraus enthält, so ist die Dichtung doch auch nur freiere Einkleidung der Wahrheit."
(Notizen zur Vorrede, Nr. 37)

Eine weitere Bestätigung erfährt die Annahme der bewußten Selbstdarstellung Jean Pauls im Kometen durch eine Bemerkung Richard Otto Spaziers, des Nefen und Biographen des Dichters, der nach dessen Tod in den Besitz der Studienhefte des Kometen gekommen war, vermutlich mit der Absicht, eine Fortsetzung des Romans zu machen. Diese Studienhefte sind, wie schon erwähnt, verlorengegangen. Jedoch berichtet Spazier von ihnen im 5. Band seiner Biographie¹⁾ und man darf ihm hier, trotz der Fragwürdigkeit seiner sonstigen Ausführungen, Glauben schenken.

Spazier besaß 16 Studienhefte zum Kometen, jedes im Durchschnitt 12 Bogen stark, mit den Aufschriften 1811 bis 1821. (Für die Jahre 1817 und 1818 - die Zeit der Arbeit an der Autobiographie - existieren keine Studienhefte zum Kometen) Die entscheidende Bemerkung aber, die Spazier im Zusammenhang mit diesen Studienheften macht, ist folgende:

"Eine Gattung dieser Bemerkungen bezog sich auf ihn (Jean Paul) selbst, sowohl im Betreff seiner geistigen Kräfte als auf moralische und gesellige Regeln, Gewohnheiten etc. Sie sind oft

1) a. a. O., S. 158

darum ganz eigentümlicher Art, insofern sie Produkt der später zu erwähnenden Gabe sind, während des Schaffens sich selbst dabei zusehen, und Bemerkungen und Einfälle darüber zu haben. Der Reichtum solcher selbständiger Gedanken, die oft die merkwürdigsten Aufschlüsse über ihn geben, ist in den Kometenheften so groß, daß wir schon einmal über Tausend aus demselben ausgezogen und die Idee hatte, sie unter dem Titel 1001 Gedanken von Jean Paul herauszugeben...;¹⁾

Die somit begründete Annahme, daß es sich zumindest beim zweiten Band des Kometen um eine weitgehende Confession Jean Pauls handelt, würde dann allerdings für den erst 1822 erschienenen dritten und letzten Band, bei dem in keiner Weise mehr an eine Koppelung mit der Vita gedacht sein konnte, nicht mehr zutreffen.

Es ist jedoch gerade für diesen Band, der der letzte geblieben ist, trotz einer großen Zahl von Notizen für eine Fortsetzung des Werkes, der aber auch die letzte rein dichterische Äußerung Jean Pauls darstellt, zu bedenken, daß in seine Entstehungszeit 1820 - 1822 ein Ereignis fällt, das Jean Paul im Innersten getroffen und seine Lebenskraft gebrochen hat: der Tod seines einzigen Sohnes Max im September 1821. Schon früher war der alternde Dichter von Todesahnungen heimgesucht, nun aber mochte ihm zu Zeiten erschreckend deutlich werden, daß es ihm an Lebenszeit gebrechen möchte, seine alten und neuen Pläne zur Ausführung zu bringen und so vollendet der dritte Band aus diesem Grund die aus ganz anderen Motiven heraus begonnene Confession des Dichters Jean Paul.

Ein schon im April 1821 - also noch vor dem Tode des Sohnes - neu angelegtes Konzeptheft - laut Aufschrift für den dritten Kometenband - enthält die Notiz:

"Kain endige das Buch erhaben"²⁾.

Das kann bedeuten, daß Kain das Buch erhaben geendigt hätte, auf wieviel Bände es auch immer gekommen wäre. Jedenfalls steht dieser Kain nun am Ende des Romans, und es ist nicht vorstellbar, daß der Dichter über ein solches Bekenntnis hinaus das Werk hätte fortsetzen können.

Der ganze Schluß des dritten Bandes trägt den Charakter des Endgültigen. Dies

1) a. a. O., S. 166

2) abgedruckt in der Einleitung zum Kometen, S. XL

kommt auch zum Ausdruck in der dem Werk angehängten "Ankündigung der Herausgabe meiner sämtlichen Werke" unter Aufzählung von Erscheinungsjahr und Titel jedes einzelnen Werkes - die Anzahl der Werke entspricht der Anzahl der bis 1822 erreichten Lebensjahre (59) -, die mit der Bemerkung versehen ist:

"Eine Herausgabe sämtlicher Werke kann eigentlich nur der Tod (!) veranstalten, aber nicht der Verfasser, der lebt und den sämtlichen operibus jährlich opera supererogationis nachschickt,"

und mit einem resignierten

"Für die übrigen Jahre und Bücher sorgt Gott"¹⁾

endet.

So ist einerseits schon aus der Entstehungsgeschichte der Bekenntnischarakter des Werkes erwiesen, andererseits aber auch die vieldiskutierte Frage nach der vermutlichen Fortsetzung des Romans²⁾ dahingehend beantwortet, daß zwar ursprünglich der Plan zu einem größeren Werk bestand, daß dieser Plan aber schon während der Entstehung des dritten Bandes sich als nicht mehr durchführbar erwies und das Werk absichtlich mit der Erscheinung des Ewigen Jungen und seiner großen Anklagerede zum Abschluß gebracht wurde.

Der Komet ist also nicht als Fragment im eigentlichen Sinne zu betrachten.

1) Jean Paul, Komet, S. 451 und 453

2) vergl. Theodor Langenmeier, Der große Torso, Hesperus

III. DIE FABEL

Seit dem 19. September des "Kometenjahres" 1811 war Jean Paul die "Geschichte", die Fabel seines Romanes klar. In der endgültigen Fassung des Werkes ist gerade diese Fabel eine der undichtesten, durchsichtigsten Fiktionen der ganzen Jean Paulschen Dichtung. Jean Paul hat in allen seinen Romanen die Fiktion immer wieder durchbrochen mit Reflexionen und Abschweifungen. Aber im "Kometen" ist der Dichter gleichsam ständig anwesend und zwar nicht, wie in früheren Werken, als fiktive Figur, die in irgendeiner Weise in die Fiktion mit einbezogen wird, sondern als der Dichter Jean Paul, der dieses Werk "als freiere Einkleidung der Wahrheit" seines Dichterlebens schreibt, so wenn er bereits im "Ur- oder Belehnpapier" schließt:

"... und ich werde mein Ziel erreichen, wenn ich die historischen Wahrheiten dieser Geschichte so zu stellen weiß, daß sie dem Leser als glückliche Dichtungen erscheinen, und daß folglich, erhoben über die juristische Regel: *fictio sequitur naturam* (die Erdichtung oder der Schein richtet sich nach der Natur), hier umgekehrt die Natur oder die Geschichte sich ganz nach der Erdichtung richtet und also auf Latein *natura fictionem sequatur*." 1)

Oder wenn das fünfte Vorkapitel beginnt:

"Im vorvorigen Vorkapitel warf ich es hin, daß der alte Apotheker krank geworden. Wenn ein Autor von einer Person in seiner Geschichte voll Wahrheit und Dichtung dergleichen anmerkt, so ist so gut, als habe das Leichenhuhn schon geschrien oder die Person sich selber gesehen, und im nächsten Kapitel kann man sicher an ihrem Aufkommen zweifeln." 2)

Oder: Nikolaus Marggraf, der Phantast, baut "Ätherschlösser". Es wird über den Unterschied zwischen Luftschlössern und Ätherschlössern in der gewöhnlichen Weise reflektiert, der darin besteht, daß Luftschlösser Wunschbilder sind, während Ätherschlösser reine Produkte der spielerischen Phantasie darstellen, die nicht einmal durch den Wunsch nach Realisierung mit der Realität verbunden sind.

1) Jean Paul, Komet, S. 20

2) " " " S. 74

"Hingegen wie anders, höher, leichter werden Ätherschlösser dem Bauherrn fertig! Es wird nämlich ein dergleichen Schloß leicht dadurch auf- und ausgebaut, daß man nichts wünscht und sucht, sondern es nur so macht wie der Apotheker Marggraf oder wie viele, die ich kenne, z. B. ich."¹⁾

Es wäre noch eine Unzahl von Stellen zu zitieren, wo der Dichter gleichsam wie selbstverständlich mitten in seiner Fiktion steht. Die Frage aber ist nun die, ob es sich bei dieser durchscheinenden, dünnen Fiktion um einen Mangel an verdichtender Gestaltungskraft handelt, oder ob dem eine Absicht des Dichters zugrunde liegt.

"Wahrheit und Dichtung, hier verknüpf ich ja beide", sagt Jean Paul von seinem geplanten gekoppelten Werke, der Autobiographie und dem Roman "Nikolaus Marggraf". Eine Schilderung des Menschen Johann Paul Friedrich Richter in der Form einer Biographie und die Darstellung des Dichters Jean Paul in der diesem Thema adäquaten Form eines Dichtwerkes, eines Romans - das wollte Jean Paul geben. Aber wie sollte es ihm gelingen, ein real gelebtes, bürgerliches, objektives Leben unmittelbar zu schildern. Wie konnte dieser Subjektivist, der nur aus und mit seinem Inneren lebte und dem seine Außenwelt nicht nur nichts bedeutete, sondern der sie in der Reflexion zerstörte, ein objektiv gelebtes, in der Auseinandersetzung mit dem Objektiven stehendes - und noch dazu sein eigenes - Leben darstellen. "Fictio sequitur naturam" wäre das gewesen, unmittelbarer Ausdruck, und das war für Jean Paul existentiell unmöglich:

"Wüßte man, mit welcher Kälte gegen mich selber ich mein Leben zu zeichnen anfangte; wie ich nur aus meinen Irr- und Rechtwegen eine kleine Sicherheitkarte künftigen Jünglingen zu entwerfen suche! - In meinem Alter und bei meinem Außenglück und bei meinem (inneren) Vernichten der Außenwelt, gibt es keine Rücksicht mehr auf das kleinliche Ich. Meine Schriften sind besser als ich, nicht etwa moralisch, sondern intellektuell."²⁾

Aus diesem tief in seiner Existenz verwurzelten Grunde mußte Jean Paul die Selberlebensbeschreibung aufgeben und er wandte sich der Beschreibung seines "poetischen Lebens" zu, ohne aber ganz auf Autobiographisches, so besonders in der Kindheit und Jugend und in der im Roman auftretenden Gestalt

1) Jean Paul, Komet, S. 175

2) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, S. XIX, aus der Vorrede zur Autobiographie

des Kandidaten Richter, zu verzichten - es aber nur insoweit zu verknüpfen, wie es tatsächlich für seine dichterische Existenz, für sein "poetisches Leben", von Bedeutung war.

"Ich bin durch meine Romane so ans Lügen gewöhnt, daß ich lieber ein poetisches Leben beschreibe, als ein solches, wo man auch nicht ein Wort erdichten soll, was sehr hart ist."¹⁾

Jean Paul konnte sich wie im Sprachlichen so auch in seinem Gesamtwerk nur noch mittelbar ausdrücken. Durch das "Darstellen des ganzen Welttheaters" war er so weit von sich - von seinem realen Dasein - "abgerückt"²⁾, daß Jean Paul in und aus seiner Phantasie in der Welt seiner Dichtung lebte, was seinen besonderen Ausdruck darin findet, daß er sich selbst häufig als fiktive Figur mit hineinnimmt in die fiktive Welt eines Werkes, vollkommen unabhängig vom äußeren Leben des Legationsrates Richter. Wenn aber der "Komet" die Darstellung dieses seines "poetischen Lebens" sein sollte, dann konnte Jean Paul ohne weiteres ohne eine fiktive Verkleidung in diesem Werke anwesend sein, denn es war ja in der Tat die Problematik seines Dichtertums, die er mit diesem Werk zum Ausdruck bringen wollte, und zwar ursprünglich gekoppelt mit der Darstellung seines äußeren Lebens. Nikolaus Marggraf und der Ledermensch, Worble, Süptitz und Renovanz sind die Gestalt gewordenen Kräfte dieses nur im Geistigen gelebten "poetischen Lebens"; *natura fictionem sequatur*.

Die literarischen Vorbilder, die diesem Werk Pate gestanden haben und zu denen sich Jean Paul zum Teil in Vorarbeiten und Briefen selbst bekennt, sind für die Gesamtkonzeption zunächst einmal Goethes "Dichtung und Wahrheit", die Jean Paul jedoch in seiner Weise zu behandeln gedachte; eine weitere wesentliche Rolle spielt der Don Quixote als Vorbild für den Charakter des Helden und seine Reise, sowie Sancho Pansa als Vorbild für den Stößer Stoß. Im Zusammenhang der Reise wahrscheinlich auch Goethes Triumph der Empfindsamkeit, und für das Stilistische und Satirische des Werkes Rabelais' Gargantua.³⁾

1) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, S. XIX, aus der Vorrede zur Autobiographie

2) Brief vom 22. Mai 1795 an Christian Otto

3) Die bereits angegebene Literatur zu diesem Roman, besonders Ferdinand Josef Schneider und Eduard Berend in seiner Einleitung zu dem Roman in der historisch-kritischen Gesamtausgabe (S. XLIV) befassen sich eingehend mit diesem Problem.

Die wesentlichen Bestandteile der Fabel aber sind erstens die fürstliche Geburt des Helden, zweitens die mehrkwürdige Rolle, die die Diamanten in dieser Geschichte spielen, und drittens die Reise, auf die der Held sich nach dem Finden des Diamanten begibt.

Nikolaus Marggraf ist als illegitimer Sohn eines Fürsten geboren. Das ist keine fixe Idee von ihm. Seine Geschichte ist deshalb nicht die "Geschichte eines armseligen halbverrückten Narren" (Nerrlich), der "in dem Wahne, von einem Fürsten abzustammen, durch die Welt zog"¹⁾. Seine Narrheit kristallisiert sich auch nicht darin, daß er "glaubt, bei seinem Reichtum ein Fürstensohn zu sein"²⁾. Jean Paul bemerkt ausdrücklich:

"Seine Tollheit besteht nicht darin, daß er sich für einen Fürstensohn hält, - er ist ja einer - sondern daß er fürstlich behandelt sein will."³⁾

Diese halbfürstliche Geburt ist es, die ihm später den Lebensraum für sein unwirkliches Leben der Phantasie vorschreibt. Er ist höher geboren als die Menschen seines objektiven Alltags, der ihn umgibt und in dem er aufwächst, und die Phantasie, die ein Grundelement seines Charakters ist, verhilft ihm, durch andere Umstände begünstigt, dazu, sich innerlich abzusetzen von dem bürgerlichen, oft bedrückenden äußeren Leben, in das er hineingeboren wurde, zuerst "inkognito", d. h. nur für sich in seinem Inneren, später auch mit dem Verlangen nach objektiver Anerkennung, ausschließlich in der Welt seiner Phantasie zu leben.

"Sein Fürstspielen muß eigentlich weniger Wahnsinn als Überzeugung durch Tradition sein."⁴⁾

Das Motiv aber, das in dieser Fabel immer auf das engste mit der fürstlichen Geburt, mit dem inneren und äußeren Fürstspielen verknüpft ist, ist die Rolle, die die Diamanten in diesem Leben spielen. In dem Augenblick, in dem Nikolaus' Mutter stirbt und das Geheimnis seiner fürstlichen Abkunft offenbart, kommen die Diamanten zum Vorschein, die sie früher als Sängerin von fürstlichen Verehrern zum Geschenk erhalten hatte. Sie sind gleichsam Zeugnis und Beweis ihres Bekenntnisses. Henoch Elias Marggraf, der geizige Pflegevater seines fürstlichen Pflegesohnes, verwahrt diese

1) Johannes Alt, Jean Paul, S. 400

2) Kurt Berger, Jean Paul ..., S. 403

3) 4) spätere Bemerkungen in der Reiseordnung, abgedruckt in der Einleitung zum "Kometen" v. Berend, S. XXI

Diamanten und läßt den Sohn auf eigene Rechnung nach seiner Weise fürstlich erziehen, nämlich mit "Erzieh-Abreviaturen". Nikolaus selbst weiß bis dahin nichts von seiner fürstlichen Abstammung. Als auch der alte Marggraf schließlich dem Tode nahe ist, offenbart er Nikolaus dessen fürstliche Geburt, und gibt ihm einen der mütterlichen Diamanten zu einer standesgemäßen wissenschaftlichen Erziehung auf der Universität Leipzig. Nikolaus zieht dorthin als Fürst "inkognito", begleitet von seinem Freund Worble als "Prinzen-Gouverneur". - Das ganze zweite Buch des Romans aber steht im Zeichen des erstlichen Mißlingens und schließlich Gelingens des "großen Werkes", der chemischen Bereitung nicht von synthetischen, sondern von echten Diamanten. Der ganze Inhalt des siebenten Kapitels besteht in dem Satz:

"Ein echter Diamant war im chemischen Ofen fertig geworden und funkelte umher; damit kann schon ein siebentes Kapitel beschließen, das zehntausend neue beginnt."

War mit der Entdeckung des mütterlichen Diamanten die fürstliche Abkunft zuerst offenbart, war mit der Verwendung eines dieser Diamanten zu einer wissenschaftlichen Erziehung auf der Universität diesem selbst seine Abkunft entdeckt und damit das Fürstspielen "inkognito" geweckt, so ist mit der Bereitung eines echten Diamanten durch den "Fürst-Apotheker" auch dem Bedürfnis nach äußerer Anerkennung der Fürstlichkeit nichts mehr im Wege. Der Diamant ist eigentlich das Mittel, das Nikolaus Marggraf immer weiter von der Wirklichkeit entfernt.

Jean Paul aber hat eine ganz bestimmte Weise, das Wort "Diamant" als Metapher zu gebrauchen. So sagt er in der Vorschule der Ästhetik z. B. :

"Ältere deutsche Ästhetiker, welche Künstlern nützen wollen, ließen sich statt des transzendenten Fehlers, den Demant der Kunst zu verflüchtigen und darauf uns einen Kohlenstoff vorzuzeigen, den viel leichteren zu Schulden kommen, den Demant zu erklären als ein Aggregat von - Demantpulver."¹⁾

oder an einer anderen Stelle der "Vorschule":

"Der Stoff der griechischen Gedichte liegt vor uns als der poetische Demant da, ohne daß noch die poetische Form ihm Sonne und Fassung gegeben."²⁾

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 15

2) " " " " " S. 71

Jean Paul gebraucht also nicht nur das Wort "Demant", sondern auch die ganzen chemischen und physikalischen Eigenschaften des Diamanten als Metapher für die Kunst oder das Kunstwerk.

Dazu kommt noch, daß Jean Paul, wieder als er selbst, außerhalb der Fiktion, nachdem Nikolaus Marggraf die Herstellung des Diamanten gelungen war, von der etwaigen Angabe eines Rezeptes spricht und dabei sagt:

".... ja wenn auch kein anderes Wunder bei der Sache mitwaltet als das alltägliche, daß nur gewissen Menschen Säen oder Pflanzen gerät oder vor Weibern in gewissen Verhältnissen der Wein unter dem Abziehen umschlägt, wie mir denn selber der erste Diamant gänzlich umgeschlagen: so muß ich meine Versuche wenigstens noch oft und mit gleichguten Ausgängen wiederholen, bevor ich ein bestimmtes gutes Rezept zum Machen eines Diamanten mitzuteilen vermag." ¹⁾

Das heißt also, daß Jean Paul wie Nikolaus Marggraf Diamanten bereitet hat und daß ihm, wie dem Nikolaus Marggraf, der erste Versuch mißlungen ist.

Wenn man sich diese Stellen über den Zweck und das Mißlingen und schließliche Gelingen der Bereitung eines Diamanten, des "großen Werkes", an den entsprechenden Stellen der Autobiographie, zu der ja gerade der zweite Band konzipiert war, eingeschoben denkt als Metaphern für Vorgänge im "poetischen Leben" Jean Pauls, so wird der Gedanke an eine etwaige allegorische Bedeutung der gesamten Fiktion sehr nahe gelegt.

Jean Paul gibt schließlich in seinem Roman doch ein chemisches Rezept für die Diamantenbereitung und darin sagt er:

".... Und dieser Umstand ist umso betrübter, da dem Leser selber schon so viele vom Apotheker Zustand gebrachte Diamanten wirklich durch die Hand gelaufen, und zwar in den Jahren 1789 und 90; denn die damalige auffallende Menge von Steinen, welche man für Einfuhr der französischen Auswanderer zum Teil ansehen wollte, ist jetzo leicht erklärt, da, wie der Leser von mir weiß, der Anfang der Marggrafen

1) a. a. O., S. 222

Geschichte gerade in jene Jahre gefallen." ¹⁾

Vielleicht hat Jean Paul seine "Grönländischen Prozesse" für den mißglückten Diamanten gehalten, vielleicht hielt er - auch nur im Zusammenhang mit der ursprünglich nebenher laufenden Biographie - die Ende 1789 erschienene "Auswahl aus des Teufels Papieren" für den ersten geglückten Diamanten. Vielleicht darf er in dieser Dichtung, die ja eine "freiere Einkleidung der Wahrheit" ist, nicht so ganz wörtlich genommen werden. Aus allem bisher Gesagten aber und der Entwicklung der Jean Paul'schen Dichtung geht zweifelsohne die Bedeutung der Jahre 1789/90 für sein Leben und Dichten hervor, und bei seinem bekannten Bemühen vieldeutig zu sein in Metapher, Motiv und Fiktion kann eine Mehrdeutigkeit der Bedeutung des "Diamanten" als Metapher für ein Kunstwerk in der Geschichte seines "poetischen Lebens" nur in seinem Sinne sein; auch in Erwägung der Tatsache, daß er in seinem Werk und seiner Ästhetik immer wieder auf die Übereinstimmung seines Werkes mit den früheren Briten hinweist, während es bei der Findung des Diamanten - die Briten können in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, wenn die Deutung nur annähernd zutrifft - umgekehrt ist: ein Brite, Devy, hat später als der Deutsche die Bereitung des Diamanten entdeckt, "Aber auffallend genug ist, daß der spätere Brite so sichtbar mit dem frühern Deutschen zusammentrifft. . ." ²⁾

Der Diamant ist gemacht und vorhanden, die Mitmenschen werden damit beglückt, und zwar mit fürstlichen Geschenken. Dem vollkommenen Aufgehen des Helden in der Welt seiner Phantasie droht nicht mehr ein öfteres Durchbrechen der rauhen Wirklichkeit durch Not und Entbehrungen. Nikolaus Margraf verliert den Zusammenhang mit der Welt seines objektiven Alltags, er verliert sich ganz in die Welt seiner subjektiven Fiktion und beginnt seine Reise als Fürst mit Gefolge, deren Zweck in der Fiktion die Suche nach dem unbekannten Vater ist. Ganz beiläufig wird diese Reise als "Kunstreise" bezeichnet. ³⁾

Die Reise beginnt am 21. März, dem Geburtstag Jean Pauls! Die erste Stadt, die der in seiner selbstgeschaffenen Fiktion lebende "Fürst" auf seiner "Kunst-

1) a. a. O., S. 226

2) a. a. O., S. 226

3) a. a. O., S. 324

reise" erreicht, heißt "Lukas-Stadt" - sicher nach einem der berühmten Maler, die mit Vornamen Lukas hießen. Sie wird im Plan zu einer Reiseordnung als die "Kunststadt" bezeichnet.

Nun gibt es unter den poetischen Vorschriften in der "Vorschule der Ästhetik" einen Punkt, an den Jean Paul selbst sich mit seinen Romanen so streng wie möglich gehalten hat, und den er ausschließlich aus der bildenden Kunst übernommen hat: Das ist die Einteilung des Stils seiner Romane in drei Milieu-Schichten, je nach dem Ausdrucks-Bedürfnis des "poetischen Geistes". Jeder Roman sollte vorwiegend nur in einem der drei Milieus spielen: das Hohe und Erhabene im italienischen Stil, das Bürgerliche im deutschen Stil und das Volksmäßige im niederländischen Stil. Unter seinen eigenen Werken zählt er in der Vorschule den "Titan" zu den Werken der italienischen Schule, "Siebenkäs" und die "Flegeljahre" zu denen der deutschen, und Wuz, Fixlein, Fibel zur niederländischen Schule.

Idealisierung ist das Wesen der italienischen Schule, Realismus bzw. Naturalismus das Wesen der niederländischen Schule. Dazwischen steht die deutsche, in der schwer zu dichten sei, und die schwer zu definieren ist:

"Der Held im Roman der deutschen Schule, gleichsam in der Mitte zweier Stände, so wie der Lagen, der Sprachen, der Begebenheiten, und als ein Charakter, welcher weder die Erhabenheit der Gestalten der italienischen Form, noch die komische oder auch ernste Vertiefung der entgegengesetzten niederländischen annimmt, ein solcher Held muß dem Dichter nach zwei Richtungen hin die Mittel, romantisch zu sein, verteuern, ja rauben, und wer es nicht einsehen will, setze sich nur hin und setze die Flegeljahre fort."¹⁾

Nikolaus Marggraf selbst, der Apotheker, mit seinem Gefolge: Worble, dem ehemaligen Lehrer mit dem Doktorhut der Medizin, dem Zuchthausprediger und dem Stallmaler, ist in seiner Bürgerlichkeit der deutschen Schule zuzurechnen.

Die "Kunststadt" aber ist die Gelegenheit, als "freiere Einkleidung der Wahrheit" die beiden anderen Schulen auftreten zu lassen. Nikolaus Marggraf der fürstliche Mäzen aller Künste sitzt den beiden in Lukas-Stadt vorhandenen Maler-Schulen, einer niederländischen und einer italienischen, vertreten durch jeweils sechzehn mehr oder minder schlecht malende, aber unterstützungsbedürftige "Künstler", zu einem Portrait, so daß er schließlich in zwei-
1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 238

unddreißigfacher Ausfertigung, sechzehnmal idealisiert, sechzehnmal realistisch gemalt, die Gemäldeausstellung von Lukas-Stadt mit seinen Konterfeis bevölkert.¹⁾

Entsprechend dem § 72 "Der poetische Geist in den drei Schulen der Romanmaterie, der italienischen, der deutschen und der niederländischen" in der "Vorschule der Ästhetik, treten die beiden Lukas-Städter Malerschulen an:

".... die größten niederländischen Maler der Stadt ... die Herren Denner, Zaft-Leeben, Paul Potter und Van Ostade und Dyk wußten und wünschten für sich und die Kunst kein größeres Glück, als dieses, den Herrn Grafen von Hacenkoppen zu malen."²⁾

Die Lukas-Städter tragen die Namen ihrer berühmten niederländischen Vorbilder und sie übertreffen diese sogar in ihrer Manier:

"So viel weiß ich, Ihro Gnaden, als bloßer Kunstfreund, fiel der Wirt ein, daß unter unsern belgischen Meistern hier in diesem Saale einer steht, der den berühmten Balthasar Denner etwas übertrifft. Dieser soll ein altes Gesicht so fein gemalt haben, daß man alles Feine erst durch ein Mikroskop recht erkennen konnte; aber unser Luxstädter Denner trieb es schon weiter; er malte einem alten Kopfe sogleich ein Vergrößerglas in die Hand, durch das man jedes Schweißloch des Kopfes vergrößert sehen konnte."³⁾

In gleicher Weise tritt die italienische Schule von Lukas-Stadt auf:

"... so wären große welsche Meister von solchen Namen, als er (der Wirt) hier ankündigen dürfe, längst in anderen Umständen, ein Salvator Rosa, ein Anton Raphael Mengs, samt einem Raphael von Urbino, ein Paolo Veronese und Fra Bartholomeo die S. Marco, samt einem Tizian-Kolorit, Karnazion, Projektion, perspektivische Vorgründe, Gruppierungen, Idealismus und erhabenes Pittoreskes und

1) Ein ganz neuer und erstaunlicher Umstand ist, daß dieses "Doppelgänger-Motiv" hier, ins Groteske gesteigert zu einem "Zweiunddreißig-gänger-Motiv" jedes Grauen verloren hat.

2) a. a. O., S. 340

3) a. a. O., S. 342

tiefer Faltenwurf und höhere Seele in allem, dies sei es, was diese wahren Seelenmaler in ihren Porträten so ungemein auszeichne... "1)

Und die entstandenen jeweils sechzehn Portraits entsprechen den Manieren der beiden Schulen.

Die "Kunstreise" des Nikolaus Marggraf bricht auf ihrer ersten Station bereits, in der "Kunststadt" mit dem Erscheinen des Ewigen Juden jäh ab. Aber Jean Pauls Pläne für eine Fortsetzung der Reise sind erhalten. So hätte Nikolaus Marggraf nach der "Kunststadt" unter anderem noch eine "Gelehrtenstadt", eine "Poetenstadt" usw. besucht; was aber ganz wesentlich ist,

"Auch die Hauptorte aus Jean Pauls früheren Romanen sollten berührt werden, wie Scheerau, Flachsenfingen, Pestitz, sowie das Bad Margarethahausen. Schließlich sollte Marggraf auch nach Bayreuth kommen und bei der Frau Rollwenzel logieren."2)

Eine "Poetenstadt" und eine "Gelehrtenstadt" hätten manche Gelegenheit geboten, wichtige Umstände des "poetischen Lebens" Jean Pauls in fiktiver Form, wie in der Kunststadt, zum Ausdruck zu bringen. Die Absicht Jean Pauls tritt aber ganz deutlich hervor durch den Plan, Nikolaus Marggraf durch die fiktive Welt seiner Dichtung reisen zu lassen, um schließlich bei der Frau Rollwenzel, wo Jean Paul selbst, von seinem bürgerlichen Leben im eigenen Hause und im Familienkreise ungestört, in der Rollwenzlei bei Bayreuth seinen poetischen Phantasien nachgehen konnte.

Wenn man die drei wesentlichen Motive der Fabel unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, so scheint sie fast die allegorische Verkleidung des dichterischen Bekenntnisses Jean Pauls, dessen Annahme durch die Entstehungsgeschichte schon nahegelegt worden war, darzustellen.

1) a. a. O., S. 342

2) Eduard Berend, Einleitung zum "Komet" in der historisch-kritischen Gesamtausgabe, S. LIV

IV. DIE FORM

Der ursprüngliche Zusammenhang mit der Autobiographie bedingt den Bekenntniswillen und den stark bekenntnishaften Charakter des Werkes. Der Komet war aber nicht nur gedacht als Pendant zur Autobiographie, sondern auch, wie schon erwähnt, als der letzte große komische Roman Jean Pauls. Es kam schließlich aus verschiedenen Gründen nicht dazu, aber dieser Plan hat doch auf die Wahl der Fabel und auf die Form des Werkes seinen Einfluß ausgeübt.

Jean Paul hat zeit seines Lebens Gleichnisse, Metaphern, Bilder, Motive - Verkörperung des Geistigen - gesammelt, um sie an irgendeiner Stelle seines Werkes einmal verwenden zu können. Nicht daß es der Wirklichkeit entspräche, aber es ist typisch für ihn, daß er "Das Leben des Quintus Fixlein" mit dem Untertitel "aus fünfzehn Zettelkästen gezogen" versieht. Eine Menge von unverwertetem Material mußte sich auf seinem Schreibtisch angehäuft haben, und so versuchte er für sein letztes Werk eine Fabel zu finden, in der er möglichst viel davon unterbringen konnte. In der Vorrede zum "Kometen" nennt er als Titel dieses Werkes den "Papierdrachen" - und was ist ein Papierdrachen anderes, als ein Spielzeug, das aus vielen bunten und verschiedenen Papieren zusammengeklebt ist, um schließlich doch ein Gegenstand zu sein:

"Bei der ganzen Sache ist nur nichts zu beklagen, als daß der Verfasser nach seiner offenerzigen Voreiligkeit etwas davon herauspolterte, wie er seit Jahren Papiere aller Art zusammentrage, Herrenpapier und Karthaunenpapier, um alles zurecht zu schneiden und zu leimen zu einem außerordentlichen Papierdrachen, den er als eine Spielsache gegen das elektrische Gewölke wolle zum Scherze, zum Untersuchen und zum Ableiten steigen lassen, wenn der rechte Wind dazu bliese."¹⁾

Jean Paul hatte also geradezu eine Fabel gesucht, die ihm den Rahmen abgebe, in den er die "Witze", Aphorismen und Lebensweisheiten, die er als Ernte eines langen und fruchtbaren Lebens eingebracht hatte, hätte hineinstel-

1) Jean Paul, Komet, S. 5

len können. Das Werk wurde dann nicht der "Papierdrache", sondern der "Komet" und über diesen schreibt Jean Paul am 6. April an Köppen:

"Hätt ich nur Zeit, nämlich Lebenszeit genug für ihn, so wie für die Flegeljahre! Ladungen aller Art einzunehmen, wär er breit genug. Aber wie gesagt, ich sterbe zu bald und muß mir noch ohne dies ein paar Stunden Schreiben über Religion und Philosophie aufsparen. Über beide werd ich kühner zu reden haben, als Sie glauben, und Dämpfer und Schleier werden gegen das Ärgernis kaum hinreichen. Noch immer fehlt mir das geräumige Fahrzeug: so viele Bemerkungen, Einfälle und Satiren verrosten mir als Ladenhüter."

Die Untersuchung der Fabel hat bereits gezeigt, daß sie in der Tat besonders durch das Motiv der Reise durch die Kunst-, Poeten-, Gelehrtenstadt und das ganze Land der Dichtung Jean Pauls breit genug angelegt war, um jede Ladung, die der Dichter parat haben konnte, aufzunehmen, und sie hat auch in Form von Reflexionen und Abschweifungen bereits in dem fertiggestellten Teil des Ganzen eine ziemlich beträchtliche Ladung aufgenommen.

Nicht zuletzt wurde dies aber auch möglich durch das ständige, absichtliche Anwesendsein des Dichters in und neben der Fiktion als Verfasser der Geschichte. Die Fabel, als allegorische Einkleidung der Wirklichkeit gekennzeichnet, gibt die Vergangenheit, die Anwesenheit des Verfassers neben der Fiktion die Gegenwart des Dichters und beides zusammen die Möglichkeit, die gedankliche Beladung dieses "Fahrzeugs" bis zu einem Maximum zu gestatten. Die Form, die sich aus diesen Voraussetzungen für das Werk ergibt, kann eigentlich nur mit einem Terminus gekennzeichnet werden, der erst durch Thomas Mann in die Literaturwissenschaft gekommen ist, nämlich mit dem Begriff der literarischen Montage. Dies mag als Anachronismus erscheinen, aber die Übereinstimmung der theoretischen Ausführungen Thomas Manns über dieses Phänomen in der "Entstehungsgeschichte des Doktor Faustus" mit der Absicht, die dem Werke Jean Pauls zugrunde liegt, ist überraschend:

"Daß Studienrat Zeitblom an dem Tage zu schreiben beginnt, an dem ich selbe in der Tat die ersten Zeilen zu Papier brachte, ist kennzeichnend für das ganze Buch; für das eigentümlich Wirkliche, das ihm anhaftet, und das, von einer Seite gesehen, ein Kunstgriff, das spielende Bemühen um die genaue und bis zum Vexatorischen gehende Realisierung von etwas Fiktivem, der Biographie und dem Hervorbringen Leverkühns, ist, von

einer anderen aber eine nie gekannte, in ihrer phantastischen Mechanik mich dauernd bestürzende Rücksichtslosigkeit im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten, so daß, kaum anders als in den "Panoramen", die man in meiner Kindheit zeigte, das handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterscheidbar übergeht. Diese mich selbst fortwährend befremdende, ja bedenklich anmutende Montage - Technik gehört geradezu zur Konzeption, zur "Idee" des Buches, sie hat zu tun mit einer seltsamen und lizenziösen seelischen Lockerung, aus der es hervorgegangen, seiner übertragenen und doch wieder baren Direktheit, seinem Charakter als Geheimwerk und Lebensbeichte..."¹⁾

Jean Paul brauchte keinen Serenus Zeitblom, denn er war als der Schilderer seines "poetischen Lebens" in der Form einer Fiktion, deren Held Nikolaus Marggraf war, selbst der Repräsentant dieses "poetischen Lebens", das getrennt war von dem realen Leben des Legationsrates Johann Paul Friedrich Richter. Es ging Jean Paul auch nicht um die Darstellung von historisch Aktuellem, wie Thomas Mann, sondern um die Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart seiner dichterischen Existenz.

Jean Paul hat aber "rücksichtslos" faktische, historische, persönliche, ja literarische Gegebenheiten "aufmontiert". Soweit diese in die allegorische Form der Fabel eingekleidet sind, kommen sie als formale Elemente nicht in Frage. Aber das Werk enthält zahllose Reflexionen innerhalb der Fabel, ja man könnte fragen, über welches Geschehnis in der Fabel nicht reflektiert würde. Die Hinweise auf persönliche Übereinstimmung des fiktiven Geschehens mit dem Leben des Dichters sind nirgends so häufig, wie in diesem Werk. Dazu kommen eine Reihe von politisch-satirischen Ausfällen, wie z. B. auf Napoleon (vgl. dazu Eduard Berend in der Einleitung!). Abgesehen von diesen im Roman selbst eingestreuten Gedanken, die mit der Fiktion nichts zu tun haben, ist dem ersten Band ein besonderer "Anhang der ernsten Ausschweife für Leserinnen" beigegeben, der zu jedem Kapitel - in sehr losem Zusammenhang mit dessen Inhalt stehend - selbstständige Einfälle, Gedanken und Reflexionen bringt. - Bei dem in unmittelbarem Zusammenhang mit der Autobiographie konzipierten zweiten Band fehlen bezeichnenderweise die selbstständigen Abschweifungen, während die dem dritten Band beigegebenen "Zwanzig Enklaven zu den vorste-

1) Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans, Suhrkamp 1949, S. 32/33

henden zwanzig Kapiteln" in der Welt der Fiktion des Romans bleiben, aber gerade in dieser "verkleideten Form" wichtige Hinweise und Ergänzungen aus dem Tagebuch des Kandidaten Richter von der Reise des Nikolaus Marggraf geben. - Zwei besonders wertvolle Gegenstände der "Ladung" dieses Romans aber sind die selbständigen Dichtungen "Der Traum über das All" und "Vorrede zum zweiten Bändchen nebst wichtigen Nachrichten vom neuen Traumgeber-Orden". Der "Traum über das All", den Jean Paul für eine seiner besten Dichtungen seit langer Zeit hält (vgl. Berend, Einleitung), ist die Dichtung von der Berufung des Dichters, und es ist jetzt verständlich, warum sie gerade in diesem Roman ihren Platz gefunden hat. Die "wichtigen Nachrichten vom neuen Traumgeberorden" sind eine politische Satire (vgl. Berend!), schließen aber (womit der politische Charakter nicht bestritten werden soll, sondern sich nur Jean Pauls Begabung, möglichst heterogene Elemente in einem Bild zu vereinigen und vieldeutig zu sein, aufs neue bestätigt):

"Möcht ich doch selber zu den Traumbündlern gehören, aber nur in der Dichtkunst, diesem ersten und letzten Traumgeberorden, um meinen nachträumenden Lesefreunden nur Schönstes und Bestes vorzuträumen." ¹⁾

Thomas Mann ging es durch das Einschieben eines Narrators, der nur in gewisser Weise identisch ist mit dem Autor, zumindest zu gleicher Zeit wie er an dem Werk schreibt, da er historisch Aktuelles, aber objektiv Gegebenes darstellen wollte, um die Schaffung einer "doppelten Zeitebene", die ihm die Montage und Realisierung des Fiktiven erlaubte.

Jean Paul aber ging es bei der Darstellung seines "poetischen Lebens" von Anfang an um etwas ganz anderes. Er suchte nicht verschiedene Zeitebenen, sondern verschiedene Realitätsebenen für sein Werk zu gewinnen, bzw. Handlungsebenen, die sich dem Charakter des "poetischen Lebens" Jean Pauls entsprechend immer weiter von der Realität, von den objektiven Gegebenheiten des Daseins entfernen, und dieses Bestreben bestimmt die innere Form des Romans.

Nikolaus Marggraf wird als Sohn des Apothekers Henoch Elias Marggraf im Dorfe Rom geboren - aber er ist doch verschieden von den anderen Kindern des Apothekers, von seinem Ursprung her ist etwas Höheres, Erhabeneres, "Fürstliches" in ihm angelegt, was nicht nur durch die Entdeckung der fürstlichen Herkunft, sondern auch durch den "Heiligenschein", der bei

1) Jean Paul, Der Komet, S. 141

besonderen Erregungen um seinen Kopf steht, zum Ausdruck kommt.

Anwesend in dieser Geschichte des Nikolaus Marggraf von Anfang an ist der Dichter Jean Paul, der die Geschichte schreibt und keinen Zweifel darüber läßt, daß es eine Dichtung, eine "wahre" zwar, aber immerhin eine Fiktion ist, die er schafft. Vom in der Dichtung anwesenden Dichter Jean Paul also, hin zum Sohn des Apothekers Marggraf, ist die erste Stufe der Fiktion gegeben, wenn man nicht so weit gehen will, das Leben des Dichters Jean Paul im Verhältnis zu dem des Legationsrates Richter als "Schein", als fictio zu bezeichnen.

Der fürstlich geborene Apothekerssohn ist zwar von Kindheit an mit einer starken Phantasie ausgezeichnet, er weiß aber nichts von seiner "fürstlichen" Herkunft - und so gerät er in keinen Konflikt mit der Wirklichkeit dieser fiktiven Welt, er lebt mit und in dieser Wirklichkeit.

Er wird aber in dieser Wirklichkeit pseudo-fürstlich erzogen und erfährt schließlich von seiner "fürstlichen" Abkunft. In diesem Augenblick schafft die Phantasie des Helden sich in seinem Inneren eine neue fiktive Welt - vom Dichter her gesehen Fiktion der Fiktion. Die Wirklichkeit der ersten fiktiven Ebene bleibt zwar noch bestehen, der Held verliert nur den inneren, nicht den äußeren Zusammenhang zu ihr, er geht als "Fürst" inkognito auf die Universität, weil es seine äußeren Verhältnisse nicht anders zulassen, aber seine reale Existenz als Nikolaus Marggraf wird ihm in diesem Augenblick, zwar äußerlich noch festgehalten, innerlich zu einer scheinbaren.

Als nächstes gelingt diesem "Fürsten inkognito", die Schaffung des "großen Werkes", eines Diamanten. Damit wird das, was ihn noch mit der objektiven Realität der ersten Fiktion verbunden hatte, indem es ihn durch Not und Entbehrung immer wieder mehr oder weniger unsanft aus seiner Fiktion der Fiktion herausgeholt hatte, gegenstandslos, es wird, von Nikolaus Marggraf her gesehen, vernichtet. Er bemächtigt sich der ersten Fiktion mit seiner zweiten, bezieht sie mit ein und zerstört sie damit und lebt losgelöst von ihr.

Damit aber noch nicht genug. Auch die vom Wirklichen losgelöste, in irgendeiner Fiktion lebende Person kann einer dieser Fiktion entsprechenden Wirklichkeit begegnen - und vor dieser muß sie sich auf eine neue Ebene der Fiktion zurückziehen, zunächst wieder auf eine innere: Vor der

Begegnung mit einem wirklichen Fürsten in Lukas-Stadt läßt sich der "Fürst" zu einem neuen "Inkognito", dem des "Grafen Hacenkoppen" überreden.¹⁾

Vom Dichter als fiktive Gestalt geschaffen, stellt diese Gestalt die innere und dann die äußere Fiktion auf, ein Fürst zu sein, und als Fürst wiederum die, ein Graf zu sein. - Was in dieser Fiktion der Fiktion der Fiktion wirklich "inkognito", bald nicht mehr zu erkennen, ist, ist der ursprüngliche, in seiner ersten Fiktion reale, wirkliche Nikolaus Marggraf. Durch die Fiktion der Fiktion der Fiktion ist für den Helden - und für den Kandidaten Richter und den Stößer Stoß - der Schein die Wirklichkeit des Lebensraumes geworden und der Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren.

Damit ist nicht nur ein existentielles Problem des "poetischen Lebens" Jean Pauls in der inneren Form eines Romans dichterisch verwirklicht, sondern auch ein aus seiner existentiellen Bewußtheit resultierendes Motiv, das der "unendlichen Reihe", in der Gesamtform eines Werkes gestaltet.

Darüber hinaus ist das der Umstand, der den Roman zum "komischen Roman" macht, wie sein Untertitel lautet, denn gerade durch die verschiedenen Realitätsebenen ergeben sich zahllose Möglichkeiten des erforderlichen "subjektiven Kontrastes" nicht nur vom Dichter und Leser her, sondern auch innerhalb der Fiktion besteht die Möglichkeit, die Bestrebungen des Helden mit einer besseren Einsicht zu beobachten.

In diesem gefährdeten Zustand des Helden aber tritt als vollkommen irrealer Erscheinung die Gestalt des "Ewigen Juden" auf und zerstört alles, indem sie die entsetzliche Wahrheit ausspricht, die hinter diesem Leben des Scheins steht.

1) dieser Name ist gewählt wegen seines Gleichklangs zu Jean Pauls frühem Pseudonym "J. P. F. Hasus".

Anmerkung: Was im Zusammenhang mit der Form dieses Romans über die literarische Montage gesagt wurde, gilt im Prinzip für die meisten Werke Jean Pauls. Die Fabel war für ihn immer von sekundärer Bedeutung und wurde oft vernachlässigt. So sagt Jean Paul selbst einmal:

"Wenn z. B. der uns bekannte Verfasser nur reines leichtes Geschichtliches zu reichen hatte, worin weder Flammen, noch Blumen, noch Salze umher zu geben waren; so macht' er sich sehr trübselig an das Blatt und wollt' es kaum machen."

V. DIE CHARAKTERE

Richard Otto Spazier berichtet in seiner Biographie Jean Pauls von einem Besuch des dänischen Dichters Baggesen bei Jean Paul im Frühjahr 1825, wobei Baggesen im Eintreten ausgerufen habe: "Mein Gott, Jean Paul, ich bin ja der Nikolaus Marggraf!", worauf ihm Jean Paul bewegt geantwortet habe: "Als ob es nicht meine eigene Geschichte wäre!"

In der Tat trägt die Figur des Nikolaus Marggraf - besonders im ersten Band des Werkes, der entstanden war, nachdem der Plan, eine Autobiographie zu schreiben, aufgegeben worden war - eine Menge von autobiographischen Charakterzügen, so daß gerade für den ersten Band der Nikolaus Marggraf in doppelter Beziehung - in bezug auf den wirklichen Johann Paul Friedrich Richter, und in bezug auf sein "poetisches Leben", auf das allein sich die beiden späteren Bände beziehen - der Dichter Jean Paul selbst ist. Diese Übereinstimmungen des Charakters des Helden mit dem Charakter des Dichters¹⁾ sind ein besonders starker Beweis für den Bekenntnischarakter des Romans.

Der fürstlich gezeugte und bürgerlich geborene Held des Romans ist durch das ganze Werk hindurch der Träger von zwei ausgeprägten Charakterzügen, die bereits in seiner Kindheit in ihm angelegt sind, und die neben der fürstlichen Abkunft die Ursache für den ganzen Verlauf der Handlung darstellen.

"... nämlich der Knabe zeigte erstens eine ans Wunderbare grenzende Mildtätigkeit, ein gänzlichcs Unvermögen, Schmerzen zu ertragen, die nicht die seinigen waren, und zweitens eine außerordentliche Phantasie..."²⁾

Diese "Mildtätigkeit" des Helden ist eigentlich nur die Folge einer uneingeschränkten Liebe zu den Mitmenschen, zu aller Mitkreatur. Schon als Kind entwendet er aus der väterlichen Apotheke verschiedene Dinge, um seine Freunde damit zu beglücken. Nachdem ihm die Entdeckung der Diamantenherstellung gelungen war, kennt sein Beglückenwollen, das sich nicht nur auf Freunde, sondern auch auf Feinde erstreckt, keine Grenzen mehr. Die Schwestern erhalten Geschenke, die Freunde bekommen fürstliche Hof-

1) vgl. dazu Einzelheiten bei Berend, Einleitung, S. XLV

2) Jean Paul, Komet, S. 15

ämter mit der entsprechenden Entlohnung, ein ganzer Wagen von Bettlern und Krüppeln wird auf dem fürstlichen Reisezug mitgeführt, und in fürstlicher Weise zeigt sich Nikolaus als großzügiger Mäzen der Kunst in Lukasstadt.

Das Wesentliche an diesem Beglückungsdrang aber ist, daß es Nikolaus Marggraf nicht eigentlich darum geht, Menschen realiter zu helfen, sondern darum, sich selbst durch die Teilnahme an der Freude der in solcher Weise Beglückten in der Phantasie oder in Wirklichkeit zu befriedigen.

Dieser Charakterzug Nikolaus Marggrafs ist die reine Verkörperung der "Erdenliebe"¹⁾, die Jean Paul an jenem 15. November 1790 geschworen hatte, als er das Nichts hinter diesem Dasein geschaut hatte:

".... Euch, meine Mitbrüder, will ich mehr lieben, Euch mehr Freude machen! Ach! wie sollt ich Euch in Euren zwei Dezembertagen voll Leben quälen! ...",

einer "Erdenliebe" aber, die mit dem Augenblick des Todes zu Ende ist, wo eine zweite "strengere Welt anfängt"²⁾, von der Nikolaus Marggraf nichts weiß, aber Jean Paul. Und Jean Paul ist - getreu seinem Schwur vom 15. November 1790 - durch das Land und die Welt seiner Dichtung gezogen als ein Nikolaus Marggraf voll "Erdenliebe". Diesem Helden voll Erdenliebe aber tritt zum Schluß der Kain, der erste Mörder der Menschheit gegenüber und spricht sein erschütterndes Bekenntnis, das Bekenntnis des Dichters, von dem, was hinter dieser "Erdenliebe" und hinter der Phantasie des Helden, des Dichters Jean Paul, steht.

Nikolaus Marggraf ist kein Dichter, aber an mehreren Stellen wird seine Natur eine poetische, u. seine Phantasie als poetischer Natur bezeichnet. In seiner Charakteristik Nikolaus Marggrafs, die als ersten Zug seine Mildtätigkeit rühmt, fährt der Dichter fort:

".... und zweitens eine außerordentliche Phantasie, aber eigener und katholisch-heiliger Art - wie etwa die des Ignatius von Loyola, welche ihre Darstellkraft nicht nach Außen, sondern nach Innen gegen den Besitzer selbst kehrt und nur ihm, nicht andern vordichtet und vorspiegelt."

Dies trifft zu für die Kindheit des Helden (und des Dichters), aber nicht mehr für die Zeit, wo das "große Werk", der Diamant im Entstehen ist (vgl. dazu

1) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 88

2) über Schlegels "Alarkos", " "

das Bauen von Ätherschlössern vor dem Stößer Stoß!), und ganz besonders nicht für die Zeit nach der Diamantenherstellung, wo Nikolaus wie ein Schauspieler nach Außen wirkt, mit dem Unterschied, daß er nicht "spielt", sondern, weil er seine reale Existenz bereits verloren hat, aus Überzeugung handelt.

Wie stark dieser Konflikt mit der Wirklichkeit durch eine "außerordentliche Phantasie", der in Nikolaus Marggraf dargestellt ist, bereits im Kinde Jean Paul vorhanden war, geht aus einer Stelle der Selberlebensbeschreibung hervor:

"Wenn Paul nämlich am Weihnachtsmorgen vor dem Lichterbaum und Lichtertisch stand und nun die neue Welt voll Gold und Glanz und Gaben aufgedeckt vor ihm lag, und er Neues und Reiches fand und bekam; so war das erste, was in ihm aufstieg, nicht eine Träne - nämlich der Freude - sondern ein Seufzer - nämlich über das Leben; mit einem Worte, schon dem Knaben bezeichnete der Übertritt oder Übersprung oder Überflug aus dem wogenden spielenden unabsetzlichen Meere der Phantasie auf die begrenzte und begrenzende feste Küste sich mit dem Seufzer nach einem größeren und schöneren Lande. Aber ehe dieser Seufzer ausgeatmet war und ehe die glückliche Wirklichkeit ihre Kräfte zeigte, fühlte Paul aus Dankbarkeit, daß er sich im höchsten Grade freudig zeigen müsse vor seiner Mutter; und diesen Schein nahm er sofort an, und auf kurze Zeit, weil sogleich darauf die angebrochenen Morgenstrahlen der Wirklichkeit das Mondlicht der Phantasie auslöschten und entfernten."¹⁾

Schon das Kind Paul mußte aus einer - wenn auch nur momentanen - Unvereinbarkeit zwischen Vorstellung der Phantasie und Wirklichkeit in eine Scheinexistenz flüchten, und etwas "spielen", was nicht seiner inneren Wirklichkeit entsprach, d.h. schon das Kind hat auf Grund einer noch nicht darstellenden, sondern "nach Innen" gerichteten Phantasie zeitweilig den Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren.

Eine fast tragische Form nimmt eine derartige durch die Phantasie von der Wirklichkeit getrennte Existenz aber an, wenn es nicht um die "Erdenliebe", sondern um die Liebe zu einem Du geht. Jean Paul selbst hat, wie aus den Beziehungen zu seinen Jugendfreundinnen, zu seiner Erotischen Akademie, zu Sophie Ellrodt und den drei Karolinen, mit denen er verlobt war und von denen er schließlich die letzte heiratete, eigentlich selbst niemals das Du geliebt, sondern seine Vorstellung von der Liebe um ihrer selbst willen,

1) Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd. I, S. 106/07

und er hat viel darum gelitten. In dem Entwurf eines Briefes an einen Freund über die Liebe schreibt Jean Paul:

"Ich will dir von der Liebe schreiben; du fühlst sie, ich denke sie...."1)

Der Gustav der Unsichtbaren Loge

"liebte am andern weniger, was er sah, als was er sich dachte."2)

Was lag also näher, als das Du einer solchen Liebe auch motivlich zu einem nur scheinbaren zu machen: Nikolaus Marggraf liebt die Wachsbüste einer Prinzessin, die er einmal in seinem Leben, in seiner Jugend, gesehen hat, und deren Wachsabguß er zuerst heimlich - in einem leeren Uhrenkasten verborgen - und dann ganz offiziell als "Prinzessin-Braut" in seinem Reisewagen anbetet.³⁾ Auch um sie, dieses Urbild seiner Liebe, das ihm seine Phantasie vorgaukelte, zu finden, hatte er sich auf diese phantastische Reise begeben. - Jean Paul selbst kommentiert den glühenden Liebesbrief Nikolausens an seine Schein-Geliebte:

"Ich seh' ihn noch sitzen, aber wahrlich ich nehme Anteil an ihm, nämlich an seinem Lieben. Macht ihr Leser doch nicht zu meinem Erstaunen einen so gar gewaltigen Unterschied, daß er das stumme kühle Wachs vor sich hat, und kein organisch warmes Körperbild, als ob an sich dieses geistiger wäre, oder das geliebte Ich in diesem anderswo angeschaut würde als im liebenden."4)

Diese Phantasie, verbunden mit der Erdenliebe macht aus Nikolaus Marggraf den rührend komischen Helden des Romans. Beides, "Erdenliebe" und eine wahrhaft blühende schöpferische Phantasie im Erfinden von Metaphern, Motiven, Bildern und Gleichnissen zeichnen den Dichter Jean Paul aus, wie seinen Helden Nikolaus Marggraf. Und doch sind die beiden nicht ganz identisch, denn die "Erdenliebe" Jean Pauls entstammt dem Wissen um das Nichts - und seine Phantasie wirkt vor dem Hintergrund der zerstörerischen Bewußtheit, getrennt vom Objektiven, seine dichterische Existenz lebt durch

1) zitiert bei F. J. Schneider, Jean Pauls Jugend..., S. 300

2) Jean Paul, Unsichtbare Loge, S. 172

3) Auch die Wachsfigur hat für Nikolaus Marggraf, dem der Ledermensch noch nicht begegnet ist, der noch nicht "weiß", kein Grauen.

4) Jean Paul, Komet, S. 297

seine Phantasie in der Welt seiner Fiktion. Den Unterschied der Phantasie Nikolaus Marggrafs von der eines Dichters beschreibt Jean Paul so:

"... denn seine köstliche Phantasiekraft setzte sich nicht, wie die des Dichters, an die Stelle der fremden Seele, sondern er setzte, wie ein Schauspieler, die fremde an die Stelle der seinigen und entsann sich dann von der eigenen kein Wort mehr." 1)

Nikolaus Marggraf hat sich mit Hilfe seiner ausübenden Phantasie von der Realität hinweggesteigert, so daß er sich schließlich dieser "keines Wortes mehr entsann". Es kann aber auch sein, daß ein Dichter, durch das ständige bewußte Darstellen von der Wirklichkeit getrennt wird, daß die Bewußtheit den Zusammenhang mit dieser Wirklichkeit zu einem unüberbrückbaren Abgrund werden läßt, so daß die reale Persönlichkeit des Dichters vor und in seinem Werk entwertet ist, und er, um in seiner dichterischen Existenz überhaupt da zu sein, die "fremde" Seele an die Stelle der seinigen setzen muß - und die "fremde" Seele ist für den Dichter aus dem Spielraum des Innern auch nur die aus diesem Innern objektivierten Sub-Objektenwelt seiner fiktiven Welt, d. h. daß er aus Mangel an Unmittelbarkeit zur objektiven Welt als Dichter, in seiner "poetischen Existenz", in und aus einer fiktiven Welt lebt, und er zum "Ausüber" wird, indem er sich selbst mit in die Fiktion hineinnimmt, wie Jean Paul das häufig getan hat.

Nikolaus Marggraf ist keine doppelte Existenz. Er ist in seiner "Erdenliebe" ohne die Voraussetzung des Nihilismus und in seiner Phantasie ohne das Bewußtsein um die Diskrepanz zur Realität - denn sein Fürstspielen ist ja Überzeugung, nicht Notwendigkeit und nicht existentielle Not - die Verkörperung der Elemente des Jean Paul'schen Dichtertums, die aus der Tragik seiner Existenz heraus sein Werk im großen und ganzen trotzdem zu dem werden ließen, was es sentimental, humorvoll im landläufigen Sinne und idyllisch erscheinen läßt. Daß mit diesem Vordergrund aber ursächlich ein Hintergrund zusammenhängt, wie er in den einzelnen Elementen der dichterischen Existenz nachgewiesen wurde, das wird wiederum die Gestalt des Kain, des Ewigen Juden, des Ledermenschen beweisen.

Nikolaus Marggraf hat von Kindheit an einen Freund, Peter Worble. Dieser

1) a. a. O., S. 26

Worble ist ein Geistesverwandter des Schoppe im Titan, auch in seiner Funktion innerhalb der Fabel des Romans, er ist ein Humorist mit allen Effekten, die ein solcher hervorzubringen vermag, aber, wie Nikolaus Marggraf, ohne das Wissen um den letzten Hintergrund seines - des Jean Paul'schen - Humors. Spazier berichtet in seiner Biographie, daß aus zahlreichen - jetzt verlorenen - Entwürfen zum Kometen hervorgehe, daß Jean Paul große Schwierigkeiten gehabt habe, den richtigen Unterschied im Ausdruck zwischen Schoppe und Worble zu treffen, der wohl darin liegt, daß beide als Jean Paul'sche Humoristen die Dinge dieses Daseins lächerlich machen und ihnen verächtlich gegenüberstehen, Schoppe aber sub specie aeternitatis, Worble ohne das Wissen um das Nichts, oder vielleicht doch nicht ganz ohne es.

Er wird in die Geschichte eingeführt als "wilder Springinsfeld", und seine ewige Freundschaft zu Nikolaus Marggraf besiegelt er mit den Worten:

"Ein Wort, ein Mann! ... ich schlag' ein, du läßt dich manchmal von mir zum Narren haben, und ich unterschreibe mich dein ewiger Freund." 1)

Vom alten Apotheker Marggraf wird er auf dem Sterbebett zum Prinzen-Gouverneur Nikolaus' auf der Universität Leipzig bestimmt, auf Grund der von ihm zur Schau getragenen Seriosität, aber

"... was seinen erwähnten Ernst anbelangt, so war dieser bloß ein Scherz; anstatt einer satirischen Ader hatt' er ein ganzes satirisches Schlag- und Blutadersystem und machte immer Spaß, hauptsächlich bloß zum - Spaß; ... Auf seinem Gesicht erschien kein Zeichen, sondern er hatte auf die komische Maske, in der er sein Leben spielte, stets eine wenn nicht tragische, doch heroische gedeckt. ... Doch nach dem Scherze (keine Sekunde früher) fuhr zuweilen das pockennarbige Gesicht auseinander, und es kamen auf die hangende Backenhaut viele Lichter und in die grauen Augen etwas Glanz..." 2)

So ist Worble eigentlich ein umgekehrter Schoppe, der die komische Maske über der heroischen oder tragischen trägt, (wie überhaupt die Maske auf der Maske eine deutliche Anspielung auf Schoppe ist). Allerdings wird auch das komische Element in Worble hier als "Maske", also als Schein bezeichnet, und im zweiten Band, wo die vier Begleiter und Freunde des Nikolaus Marggraf deutlicher charakterisiert werden, sagt der Dichter von Worble, der unter den Freunden in Rom auch als der "Freimäurer" bezeichnet wird, obwohl

1) a. a. O., S. 33

2) a. a. O., S. 79

über seine Zugehörigkeit zu einer Freimaurer-Loge weder durch ihn noch von anderer Seite etwas bekannt ist:

".... diese vorgespiegelte Unwissenheit ist noch kein festes Merkmal eines Freimäurers, zumal an einem Menschen, der zu oft lachte und selten ein wahrhaft ernstes Gesicht schnitt, ausgenommen im Schlafe, wo er zuweilen soll tränend ausgesehen haben."

Dieser Peter Worble nun, bei dessen Leben kein "Segen" war, der eine "aphoristisch-enkyklopaidische Reallehrschule" für adelige Kinder betrieben hatte, um durch seinen Sinn für Komik daran zu scheitern, der einen Koch in seinem Hause hielt, bis er ein Kind bekam und sich als Köchin herausstellte, die er heiraten mußte ---, dieser Worble war der erste und älteste Freund des Nikolaus Marggraf, der ihn begleitete von der ersten in die zweite und in die dritte Stufe seiner phantastischen Fiktionen - und der ihn bestimmt weiter begleitet hätte auf der "Kunstreise" durch die ganze dichterische Welt des Romans, immer wissend um die "Nartheit" seines Freundes, und den Abstand von der Wirklichkeit und diese Wirklichkeit nie aus dem Auge verlierend, aber aus Spaß zum Spaß - und auch aus treuer Freundschaft mitmachend - als Freund, als Prinzengouverneur, als Hofmarschall und doch immer Peter Worble bleibend. Jean Paul sagt von der Freundschaft dieser beiden:

"Jeder war so recht für den anderen gemacht, und sie schmeckten sich einander gut. War auf der einen Seite Worble dadurch Marggrafs Mann, daß er gleichsam mit einem offenen Warenlager und Fruchtspeicher der besten Sachkenntnisse behangen einherging, aus welchem jeder, der wie der Apotheker ein Gelehrter sein, nicht scheinen wollte, nehmen und sich die Gehirnkammern füllen konnte; so war wieder auf der anderen Seite Marggraf für Worble dadurch schätzenswert, daß er leicht in jenes Licht zu setzen war, das der Freimäurer gern auf die Menschen warf, und welches man im gemeinen Leben das lächerliche nennt. Wie manche Sorgenstunde versüßte ihm Marggraf durch die komischen Seiten, die er ihm fast ohne Wissen zeigte, und die nachher den Freimäurer, der sie zum Belachen verarbeitete, immer so fröhlich machten."¹⁾

Dieser Pseudo-"Humorist", der Spaß aus Spaß und nicht aus Ernst machte, der den Ernst hinter seiner Existenz erst vom Ledermenschen erfahren soll,

1) a. a. O., S. 173

wie Nikolaus Marggraf, der die Verkörperung des Humors ist, wie er meistens im Werke Jean Pauls in Erscheinung tritt, ohne seinen tiefsten Hintergrund ganz durchblicken zu lassen, wird schließlich auch von Jean Paul wenigstens mit seinen Initialen J. P. identifiziert:

- "Aber Worble war einmal zu einem J.P. geboren: -
- nämlich ausgeschrieben zu einem Jean Potage,
 - oder englisch zu einem Jack Pudding, oder John Bull,
 - oder kurz zu einem Menschen, der immer mit einem P oder B anfängt,
 - zu einem Polincinello, oder Pagliasso, oder Bajazzo, oder Buffo, oder im Portugiesischen Bobo,
 - kurz zu einem Possenreißer,
 - Pritschenmeister,
 - Pickelhäring." 1)

Die Anspielung auf Jean Pauls Identität mit Peter Worble ist deutlich genug, um auch in diesem Charakter, beziehungsweise gerade in seiner Beziehung zu Nikolaus Marggraf, das Bekenntnishaft zu erkennen.

Der zweite Freund und Begleiter Nikolaus Marggrafs, der allerdings bezeichnenderweise in seiner Jugend (also im ersten Band) noch ganz fehlt, ist der Zuchthausprediger Frohauf Süptitz. Dieser Süptitz könnte der Roquairol des Titan sein auf Grund seiner Reflektiertheit, wenn er nicht bar jeder Genialität wäre und vollkommen ins Kleinbürgerlich-Satte abgesunken wäre. Seine Frau läßt ihn nur deshalb die phantastische Reise des Nikolaus Marggraf mitmachen, damit er seine Leibesfülle verliere und nicht so viel nachdenke. Diesem Frohauf Süptitz und seiner Reflektiertheit muß genauso, wie den anderen Figuren des Romans der existentielle Zusammenhang seines Charakters unbekannt bleiben, bis zur Erscheinung des Ledermenschen. So bewegt sich seine Reflektiertheit in der Sphäre, die Friedrich Theodor Vischer in seinem Roman "Auch einer" gestaltet hat, im Kampf mit der "Tücke des Objekts".

Süptitz wird als Mitglied des Klubs, der aus Nikolaus Marggraf und seinen drei Freunden besteht, in einer Unterhaltung niesenderweise eingeführt. Und schon diese erste Stelle seines Auftretens charakterisiert ihn treffend:

"Hier gab der Zuchthausprediger Süptitz mit den Händen starke Zeichen - mit den Augen starrete er gerade aus -, daß alle

1) a. a. O., S. 168

mit ihren Reden ein wenig warten sollten auf seine; denn er wollte einfallen, war aber noch in langen Veranstaltungen zu einem Niesen begriffen. 'Ich bemerk' es nur im Vorbeigehen - fing er an, nachdem er zweimal genieset -, einem Manne, der als Denker auf alles in und außer sich zu reflektieren hat, ist Niesen eine Pein, weil er innerlich den Anstalten so lange zusehen muß, bis die Nase losbricht, und noch dazu wird zweimal genieset, weil das nach Aristoteles (ich unterschreib' es aber nicht) aus der Zahl der Nasenlöcher fließen soll.' "1)

Süptitz liegt auf Grund seiner Reflektiertheit, die ihn fast zum Hypochonder werden läßt, ständig und immer im Krieg mit allem, was ihn umgibt. Mit übertriebener Vorsicht hält er sich aus dem Kampf heraus, in den Nikolaus geraten war, als er in der besten Absicht dem alten Schleifenheiner heimlich Geld schenken wollte. Er hilft ihm nicht, um nicht gegen seinen Wohltäter als Zeuge auftreten zu müssen. Süptitz wagt nicht einen Witz zu machen, weil er schon so viele Witze gelesen hat! Er geht ohne den geringsten Humor, mit sophistischer Nachdenklichkeit und Bedenklichkeit an das Phänomen heran, daß der Freund Nikolaus durch das Erfinden eines Diamanten plötzlich toll geworden sei. In seinem Kampf mit der Tücke des Objekts (Objekt hier allgemein im Gegensatz zu Subjekt, nicht nur Objekt als konkreter Gegenstand) hat er nur einen Wunsch:

"Ach was! ... o! nur einen einzigen klassischen Preistag hinieden, der, zu gewöhnlich 24 Stunden gerechnet, weder morgens noch abends zu kühl, noch mittags zu schwül, oder ohne störendes Gewölke oder Gewebe wäre! Aber wo ist er? frag' ich schon so lange, als ich lebe und reflektiere. Über den Grund dieser und ähnlicher Mühseligkeiten habe ich allerdings mein eigenes neues System,"

welches sich, wie er an einer anderen Stelle erklärt, "auf den Teufel stützt." - Jean Paul war offenbar der Überzeugung, daß er diesem wichtigen Leitmotiv in der Person des Frohauf Süptitz innerhalb des Romans zu wenig Raum gegeben habe, und so wird dem dritten Band als Anhang beigegeben: "Einige Reiseleiden des Hof- und Zuchthauspredigers Frohaus Süptitz; aus dessen Tagebuch entnommen von einem aufrichtigen Verehrer und Stubenkameraden desselben", nämlich vom Kandidaten Richter, der der junge Jean Paul selbst ist. Dieser Anhang enthält einige geradezu klassische Gestaltungen der Süptitz'schen Reflektiertheit, die zum Teil überraschend übereinstimmen mit

1) a. a. O., S. 143

der Anekdote vom Dornauszieher in Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Gerade Kleist will das Verlieren der naiven Unbefangenheit als ein geistesgeschichtliches Moment aufgefaßt sehen, und ein Repräsentant dieses Zustandes ist der Dichter Jean Paul mit seinem Werk. Fast noch einleuchtender ist die zerstörerische Funktion der Bewußtheit abzulesen auf den aufgezeichneten Reflexionen des Süptitz, als aus früheren Beispielen. Süptitz schreibt an seine Frau:

"- Ach, meine geliebteste, werteste Gattin! wäre dir doch ein Gatte beschert, der zehnmal weniger dächte! - Aber es steht nicht in meiner Macht, sondern ich denke viel."¹⁾

Alles ist der Willkür des in der Bewußtheit Lebenden unterworfen, aber das "Denken" aufzuhören, das steht nicht in seiner Macht. Süptitz reflektiert nun an dieser Stelle - er sollte eine Rede an einen Jubilar halten - über das Wort "reden":

"So durchdacht ich denn auch, bevor ich den Jubilarius anredete, schleunigst, was es heißt: reden (anreden vollends), und ich erstaunte über die dabei zusammenarbeitenden Tätigkeiten des Menschen; erstlich, daß man die bloße reine Gedankenreihe des Menschen Gott weiß wie weit in die Länge voraus spinnen und dann das Gespinst mit Bewußtheit anschauen muß - zweitens, daß man jedes Glied der Kette in sein Wort umsetzen - drittens wieder diese Worte durch eine grammatische Syntaxis in eine Sprachkette zusammenhaken muß (unter all diesen Funktionen setzt das Selbstbewußtsein unaufhörlich sein vielfaches Anschauen fort) - und viertens, daß der Redner, nachdem alles dies bloß innerlich gemacht worden, nun die gedachte innere Kette in eine hörbare umzuarbeiten und aus dem Munde Silbe nach Silbe zu holen hat - und fünftens, daß er unter dem Ausprechen eines Komma oder Semikolon oder Kolon gar nicht auf dieses horchen oder sehen darf, weil er jetzo schon das nächste Komma innen zu bearbeiten und fertig zu machen hat, um es sofort außen an das herausgerollte anzusetzen, so daß man freilich eigentlich nicht weiß, was man sagt, sondern bloß, was man sagen wollte. - - Wahrlich, ich begreife bei solchen Umständen kaum, wie ein Mensch nur halb vernünftig spricht."²⁾

Solche Reflexionen über die Sprache und das Sprechen bei einem Sprachschöpfer, bei einem Dichter, können in etwa ein Licht darauf werfen, wie

1) 2) a. a. O., S. 439

schwer von einer solchen Existenz her der Weg in die Dichtung wirklich sein kann.

Jedoch auch Süptitz ist ein Freund und Begleiter des Nikolaus Marggraf und als solcher ein Element der dichterischen Existenz Jean Pauls, das Ausdruck gefunden hat in seinem Werk - nur einmal in der durchaus zerstörerischen, vernichtenden Gestalt des Roquairol, aber als Ursache zahlreicher Motive, Metaphern und Gleichnisse.

Zwei weitere Begleiter der "Kunstreise" des Nikolaus Marggraf sind ein Brüderpaar, der Stallmaler Renovanz und sein "ätherisch und wächsern gebauter schöner Bruder" Raphael, den Renovanz auf Grund eines väterlichen Testaments immer bei sich haben mußte. Das Prädikat "Stallmaler" und der Name "Raphael" und die notwendige Verbindung der beiden als Brüder sagen schon das Wesentliche über ihre Bedeutung aus. Renovanz ist Pseudo-Künstler der niederländischen Schule, ihm fehlt das Genie, während sein Bruder Raphael zwar genial ist in seinem Idealisierungsvermögen als Pseudo-Vertreter der italienischen Schule, in diesem aber so übersteigert ist, daß es ihm eine Unmöglichkeit ist, seine Ideale in Gemälden zu realisieren. So ist Renovanz eine Übertreibung der niederländischen Schule nach unten hin und Raphael eine solche der italienischen Schule nach oben hin.

Der Hofstallmaler Renovanz wird eingeführt in die Geschichte, ebenfalls als Mitglied des Klubs, wie er in Ausnützung der guten Laune des Nikolaus Marggraf an diesen das Ansinnen stellt, ihm für die realistische Darstellung einer Prügelzene im niederländischen Stil seinen geliebten Apothekergehilfen, den Stößer Stoß, als Modell zur Verfügung zu stellen.

"Herr Marggraf, fing er an, habe seine Studien in der niederländischen Schule mehrmal zu unterstützen versprochen, wenn das Gold fertig wäre; aber er könne schon jetzo der Kunst, ohne einen Heller Kosten, einen bedeutenden Dienst erweisen. 'Prügeleien', sagt er, 'sind äußerst selten bei Malern und nicht genug von ihnen gesucht; und doch seh ich nicht ein, warum die niederländische Schule sich hierin will von der italienischen beschämen lassen, welche die herrlichsten Kindermorde, Schlachtstücke und jüngsten Gerichte aufhängt und dabei an Stellungen und Verkürzungen unsäglich erbeutet. Sie wissen längst, wie ich mich auf Prügel - oder Schlagstücke lege, vielleicht mehr als manche Schlachtstücke in Kenners Auge wert, aber leider ist bloß der Pinsel mein Prügel, und überall

fehlt mir die Akademie' ".¹⁾

Um die Realistik einer solchen Prügelszene zu garantieren, sollte Marggraf seinen geliebten Stößer Stoß ausprügeln lassen, Nikolaus, dessen erster Charakterzug die "Erdenliebe" ist! Er ist innerlich auf das höchste empört über dieses Ansinnen, aber die "Erdenliebe" - auch gegen Renovanz - zwingt ihn, nur zu sagen: "Kein Wort mehr weiter, köstlichster Künstler!"

Bis zum Beginn der Reise und der Ankunft in der Malerstadt Lukas-Stadt treten die beiden Maler-Brüder dann kaum im Roman in Erscheinung. Raphael wird auf die Reise mitgenommen, wie es das Testament befahl. Aber er macht keine Schwierigkeiten im Gefolge des Nikolaus Marggraf:

"Fast den ganzen Tag schloß dieser (Raphael) die Augen, und seine Gehirnkammern waren Raphaelische Logen, welche rundum mit himmlischen Glanzgemälden und mit Sternbildern überzogen waren; seine Seele wiegte sich wie ein Engel in diesem gestirnten Pantheon. Sah er aus sich heraus in die Welt, und traf er dann irgend einmal auf ein vollendetes Zauberkunstwerk, das sein Bruder - geborgt hatte, nicht gemacht: so fuhr dasselbe mit solchen heißen Strahlen in seine zart-wunden Augen, daß er abends im Mondschein das Bild als sein eigens an der Wand, nur aber weit verklärter, glänzen sah; daher er das spätere Wahnbild für das Urbild ansah, das fremde Gemälde aber für eine matte Kopie des selben."²⁾

So verliert Raphael, wie Nikolaus Marggraf, dieser durch Phantasie, jener durch übersteigertes Idealisieren, den Zusammenhang mit der Wirklichkeit. Vor dem Gemälde "Die Vermählung der heiligen Katharina" von Paolo Farinato in der Lukasstädter Galerie, für deren Kunstaussstellung Renovanz eifrig geschaffen hatte, um den Preis zu erringen, schüttelt Raphael heftig mit dem Kopf und bricht aus:

"O meine Amanda amata, wie bist du kopiert, entfärbt und entstellt, deine Augen ausgelöscht und deine Lippen verblutet! Warum sind lauter Nachbilder in diesem Saale und kein Original? Kommt doch abends zu mir, ihr Zuschauer ... - heute ist gute Mondscheinbeleuchtung in meinem Zimmer, und ihr könnt da die besten Originale sehen, von denen hier so matte Kopien hängen."

Was aber wesentlich ist, ist daß die beiden Brüder an einander leiden. Der

1) a. a. O., S. 147

2) a. a. O., S. 401

Stallmaler Renovanz

"konnte sich nicht genug darüber ärgern, daß der müßige Träumer (sein Bruder Raphael), sich ohne alle Pinselmühe an jedem Mondscheinabend für einen der größten welschen Meister halten konnte, indes er, Raphael, ihm nicht einmal den Gefallen tat, seine Werke wenigstens für schlechte Kopien von Urbildern zu nehmen, die er abends vor sich sah." ¹⁾

Und um seinem Bruder diese Einbildungen auszutreiben, beschließt er, ihn zu schwächen, indem er ihm jeden Abend "einige Igel an das Rückgrat-Ende" setzte. Aber gerade durch den Blutverlust, indem er ihm Lebenskraft entzog, wurden seine Träume noch heftiger entzündet und

"er häutete sich wund gegen die niederländische Schule ab, und konnte nicht einmal den Viehstand Renovanzens mehr ausstehen, geschweige dessen Engel- und Heiligenstand." ²⁾

Es versteht sich, daß Nikolaus Marggraf als Verkörperung des "poetischen Lebens" Jean Pauls auf seiner Kunstreise durch das Land seiner Dichtung begleitet sein mußte von den drei Stilen, deren er sich in seiner Dichtung als Ausdruck bediente: der italienischen Schule, vertreten durch Raphael, der deutschen, als einer dazwischenstehenden, durch Marggraf selbst, und durch den Hofstallmaler Renovanz, als dem Vertreter der niederländischen Schule. Da die Dichtung "freiere Einkleidung der Wahrheit" ist und nicht eine ästhetische Abhandlung, sind die Charaktere etwas verzerrt, aber doch deutlich in ihrer Absicht erkennbar.

Peter Worble, Frohauf Süptitz und Renovanz - Raphael zählt nicht, weil er überhaupt nichts Äußeres wahrnimmt - begleiten Nikolaus Marggraf in gewissen Hofämtern, die sie von ihm übertragen erhielten und die sie angenommen haben, allerdings nur, um sie vor ihm zu spielen, aus den verschiedensten Gründen. Jede dieser drei Figuren hat in keiner Weise den Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren, sie beteiligen sich bewußt an dem, was sie für eine Komödie halten.

Es gibt aber zwei Personen im Gefolge Nikolaus Marggrafs, die wie er überzeugt sind von seiner Fürstlichkeit und die an ihn glauben und ihn verehren,

1) a. a. O., S. 401

2) a. a. O., S. 402

wie es einem Fürsten zukommt.

Die eine dieser beiden Personen im Gefolge Nikolaus Marggrafs ist der bereits erwähnte Apothekergehilfe, der Stößer Stoß, der getreue Sancho Pansa Nikolaus Marggrafs. Er hing

"mit aller Innigkeit, Treue und Gläubigkeit einer eingeschränkten Seele am Apotheker"

und sah

"diesen für den größten Geist an, der ihm je in den Kopf gekommen, oder auf die Welt, so daß Nikolaus keinen Menschen auf Erden hatte, der ihm so aufrichtig glaubte, wenn er sich lobte, als Stoß." 1)

Der Stößer Stoß ist nichts anderes als der Typ der beschränkten Seele, die sich kritiklos in jede Fiktion hineinnehmen läßt, wenn sie nur mit der entsprechenden Autorität an sie herangetragen wird, er ist der vollkommen "unwissende" Mensch.

Die andere dieser beiden Personen aber ist der Kandidat Richter, nämlich der junge Jean Paul selbst, wie er lebte und lebte, der an jenem 21. März, der der Ausgangstag der Reise, zugleich der Geburtstag des Kandidaten Richter und der Tag, an dem er zu der phantastischen Reisegesellschaft stößt, und der Geburtstag des Autors der ganzen Geschichte, Jean Pauls selbst, ist.

Sein Charakter ist autobiographisch genau gezeichnet. Er hat in diesem Roman auch weniger eine Bedeutung als Charakter, sondern seine Bedeutung liegt in seiner Funktion innerhalb der Fiktion, wie er sich zu ihr und zu ihren Erscheinungen stellt.

"Mit einer Schreibtafel in der Hand, singend" läuft der Kandidat Richter aus Hof im Voigtlande "im Trab", in die Fiktion der Fiktion, nämlich in den fürstlichen Reisezug, hinein, als

"dünner Jüngling mit offner Brust und fliegendem Haare". 2)

Der "nackte Hals à la Hamlet" und die "fliegenden Haare" - Andeutungen, daß der Kandidat Richter den damals modischen Zopf nicht mehr trug - sind autobiographische Züge und als solche Zeugen einer Sturm- und Drangperiode Jean Pauls. Eine solche Kleider- und Haartracht galt damals als revolutionär und unsittlich, und der junge Richter hatte zu all seiner materiellen Not hin auch darunter noch stark zu leiden, sowohl in Leipzig, wie auch in

1) a. a. O., S. 148

2) a. a. O., S. 258

seiner Heimatstadt Hof.¹⁾ Diese Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Konventionen war der erste und einzige Versuch Jean Pauls, die Vorgänge seines Inneren auf seine äußere Persönlichkeit zu projizieren. Er ist an diesem Versuch gescheitert, indem er sich der Konvention beugte - und etwa von dieser Zeit an begann er ein doppeltes Leben zu führen, als "das Verhängnis im Schlafrock". Diese Episode der Auflehnung umfaßt einen Zeitraum von sieben Jahren, vom Jahre 1782 bis zum Jahre 1789. Und am 21. März 1789 stößt der Kandidat Richter, der eben die "Auswahl aus des Teufels Papieren" unter dem Pseudonym J.P.F. Hasus, das letzte Werk seiner satirischen Essigfabrik, hatte erscheinen lassen, zu dem phantastischen Reisezug des Nikolaus Marggraf, um ungleich den anderen Mitreisenden vorbehaltlos und gläubig aufzugehen in einem Leben der Fiktion, das er wohl im Verlaufe der Marggrafschen "Kunstreise" durch alle Länder der Jean-Paulschen Dichtung nicht durchbrochen hätte, vielleicht um schließlich ganz identisch zu werden mit dem derzeitigen Verfasser des Romans, mit dem Schöpfer dieser fiktiven Welt, um die Identität mit dem in diesem Roman anwesenden alten Jean Paul zu erreichen, der zur Einführung des Kandidaten sagt:

"Meine Leser werden erstaunen, der Kandidat war demnach niemand anders als - ich selber, der ich hier sitze und schreibe."²⁾

Nachdem das letzte Werk der "satirischen Essigfabrik" erschienen war, in den Jahren seiner entscheidenden Wandlung 1789/90, stößt der Kandidat Richter auf das Leben einer fiktiven Welt und geht darin auf, um durch seine ganze Dichtung hindurch und gerade in diesem letzten Werk als Kandidat Richter und Jean Paul in und neben der Fiktion anwesend zu sein und zu bleiben,

Der Kandidat Richter, als großer Schriftsteller und Wetterprophet - ebenfalls ein autographischer Zug - dem fürstlichen Gefolge zugeteilt, ist derjenige, der "alles glaubt und nichts errät"³⁾, er ist der einzige aus des Fürsten Gefolge, der "den Fürsten für keinen Apotheker ansah"⁴⁾, und unter all dessen "Landeskindern" eigentlich "das erste Kind, das ihm mit Überzeugung huldigte"⁵⁾. Darin, daß der Kandidat Richter, der junge Jean Paul, beim Zu-

1) Vgl. Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Bd. III, S. 195 - 230 "Episode von Pauls Kostüm - Fortsetzung, Magister Gräfenhein, Grenzstreitigkeiten mit ihm - Fortsetzung, Kostümsleidenstation - Streitbriefe über das Kostüm - Rühmliches Ende des Kleidermartyrtums".

2) a. a. O., S. 259

3) a. a. O., S. 374

4) a. a. O., S. 268

5) a. a. O., S. 272

sammentreffen mit der Fiktion, mit der Welt des Scheins, mit der sich Nikolaus Marggraf umgibt - und die Jean Paul als Fiktion der Fiktion schafft - alles glaubt und nichts errät, d.h. daß er vorbehaltlos aufgeht in dieser Welt des Scheins und die Wirklichkeit hinter diesem Schein nicht errät, nachdem er einmal in der Fiktion lebt, ist er in gewisser Weise identisch mit Nikolaus Marggraf, der die Wirklichkeit vergessen hat und deshalb mit Überzeugung Fürst ist, so wie der Kandidat Richter ihm mit Überzeugung huldigt.

Wer dem Kandidaten Richter aber die Stelle in dem Reisezug des "Fürsten" verschafft hat, das ist der dem Verfasser der "Auswahl aus des Teufels Papieren" geistesverwandte "Humorist" Peter Worble.

"Nur traue man dem guten Kandidaten Richter nicht zu, daß er als ein völlig dummes Lamm von Worble gläubig aufgeladen; er war vielmehr ein altes Schaf mit einigem Gehörn und Gehirn, das in des immer scherzhaften Worbles Darstellung der Wahrheit die komischen Schelmereien ganz gut auswitterte und eben deshalb zu sich sagte: 'der feine Vogel will wohl, scheint es, durch seine Nachahmung meiner Teufels-Papier-Manier mich bestechen und fangen...'"¹⁾

Es besteht also beim Kandidaten Richter eine Geistesverwandtschaft zu Nikolaus Marggraf und zu Peter Worble²⁾ und er kann aus diesem Grunde weder mit dem einen noch mit dem anderen identisch sein. Der Kandidat fährt fort - und das ist der Vorbehalt, der ihn vom "Humor" des Worble trennt - :

"... er (Worble) weiß aber wenig, daß ich Scherz und Ernst stets absondere und besonders den guten Fürsten recht ernsthaft lieb habe."³⁾

Aber auf Grund seiner teilweisen Verwandtschaft mit beiden bewundert er beide:

"Dem Kandidaten gefiel zugleich die Freimütigkeit eines solchen Fürstendienerers und der Charakter eines solchen Fürsten außerordentlich, und er konnte sein Doppellob beider nicht oft genug wiederholen und verdoppeln."⁴⁾

1) a. a. O., S. 360

2) vgl. dazu: H. H. Borchardt, Roman der Goethezeit, S. 470

3) a. a. O., S. 306

4) a. a. O., S. 302

Aber doch zieht ihn seine ernsthafte Liebe zu Nikolaus Marggraf. Worble ist nur der Nachahmer seiner Teufels-Papiere-Manier, also einer Kraft, die im Kandidaten Richter schon vorhanden ist beim Zusammentreffen mit dem Reisezug des "Fürsten". Seine Sehnsucht und seine Liebe gelten der Aufnahme in diese "fürstliche" Kunstreise, denn er brauchte das, es war ihm notwendig, um aus dem Verfasser der Werke der "satirischen Essigfabrik" der Dichter des "Hesperus" und des "Titan" zu werden; Worble verspricht ihm bei der ersten Begegnung "die Stelle auf der Stelle" zu verschaffen:

"Wer bekam bei diesen Worten statt eines Veilchen am Wege einen ganzen Vorleaglöffel voll Veilchensyrup in die Hand? Wer anders als der arme Kandidat Richter, der auf einmal, nachdem er so viele Jahre in Hof unter Kaufleuten und Juristen mit seinem aufgedeckten Halse und langem Flatterhaar bestäubt und unscheinbar hingeschlichen, sich im Gefolge und Pfauenrade eines Fürsten als einen langen Glanzkiel sollte mit aufgerichtet sehen, in täglichem engstem Verkehr mit lauter Hofleuten, nach deren Bekanntschaft er schon damals hungerte und durstete, um später endlich Werke wie einen Hesperus, einen Titan u. dergl. der Welt zu liefern, Werke, die sie ja so gegenwärtig hat und schätzt und worin eben Höfe treu und täuschend aufzutreten hatten!"¹⁾

1789 und 1790 war der junge Jean Paul noch lange nicht realiter aus seinem bestäubten und unscheinbaren Leben unter "Kaufleuten und Juristen" in Hof und Umgebung befreit worden - das gelang ihm, wie dem Nikolaus Marggraf, erst nach Vollendung des "großen Werkes" - diese Befreiung und Aufnahme in das Gefolge eines Fürsten war also nicht eine Realität seines äußeren Lebens, sondern es war ihm innerlich gelungen - eben in diesen Jahren - sich, sein "poetisches Leben", loszumachen von der bedrückenden Wirklichkeit und als Dichter, der er in einer inneren Wandlung geworden war, abgetrennt von der Wirklichkeit, in der "poetischen Welt" ein "poetisches Leben" zu führen. Und erst damit waren die Voraussetzungen gegeben zu seinen großen poetischen Werken, die beginnen mit der "Unsichtbaren Loge", die ihren Höhepunkt im "Titan" finden, und deren problematischer Charakter, verhaftet in der Problematik der dichterischen Existenz Jean Pauls, schließlich im Kometen gestaltet wurde.

1) a. a. O., S. 259/60

Die Welt dieses Romans ist in beinahe allegorischer Darstellung Jean Pauls "poetisches Leben". Der Held dieser dichterischen Welt ist ein Charakter von äußerster Problematik - und nicht nur er, sondern auch der ganze "Schweif" dieses Kometen, alle, die in seinem Gefolge gehen.

Nikolaus Marggrafs Charakter ist bestimmt von der "Erdenliebe", die nicht weiß um das Nichts hinter dem Dasein. Sein Handeln, wenn man sein Tun überhaupt als Handeln bezeichnen kann, wird bestimmt und getragen von der Phantasie, es ist unabhängig von den Gegebenheiten des realen Daseins, es ist nicht ein Handeln aus den Notwendigkeiten des objektiven Daseins, sondern die Nachahmung einer fremden Existenz, in die hinein sich der Held mittels seiner Phantasie versetzt hat. In seiner Art der Phantasie, deren Spiel der realen Voraussetzungen entbehrt und keinen Zusammenhang mit einer äußeren oder inneren Wirklichkeit hat, ist er nicht mehr als ein einen Fürsten nachahmender "Affe" im Jean Paulschen Sinne. - Das, was existiert, ist nicht mehr sein reales Ich, sondern ein "After-Ich", das den Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren hat, eine Schein-Existenz, deren Effekt auf einen Zuschauer, der naiv genug ist, wie der Stößer Stoß, oder einen, der um die eigentlichen, wirklichen Umstände aus einer Notwendigkeit heraus nicht weiß oder nicht wissen will, wie der Kandidat Richter, - der eines wirklichen Fürsten, eines in seinem Verständnis und seiner Liebe für das kleine Leben idealen Fürsten ist. - Und im Bereich dieser Phantasie, in dem "poetischen Leben", wie es im Roman in Erscheinung tritt, wird der vernichtende Humor Jean Pauls, ohne das Wissen um das Nichts, zu Wortes Spaß um des Spaßes willen, und die das Objektive zerstörende Bewußtheit zu Süptitz' Kampf mit der "Tücke des Objekts".

Mit "Erdenliebe", aus "Spaß um des Spaßes willen", und im gefährlichen Spiel mit dem Objekt im Motiv der "unendlichen Reihe" zog Jean Paul durch die Welt seiner Dichtung, oder besser, er bemühte sich, diesen Eindruck hervorgerufen - und es ist dies auch der Effekt, den sein Werk im wesentlichen hervorgerufen hat. All dieses aber war nur "scheinbar" Jean Paul. Und darin liegt die Problematik seines Werkes und seiner dichterischen Existenz: Nicht nur die Diskrepanz und der Verlust der Unmittelbarkeit zum objektiven Dasein war es, worunter er gelitten hat und worum er gewußt hat, sondern auch das Überspielen des Wissens um den Abgrund hinter dem Dasein aus welchen Gründen auch immer - und zwar mit Hilfe der Phantasie, die es dem Dichter erlaubte nachahmend welchen Charakter auch immer - nur nicht den wahren eigenen - darzustellen.

Bis zur ersten Station nur, der Kunststadt Lukas-Stadt, war das dichterische Bekenntnis Jean Pauls gediehen. Da fühlte der Dichter, daß ihm nur noch ein kurzer Erdenrest Lebens verblieben war, und er mußte vorzeitig, schon bei der ersten Station der Reise durch sein poetisches Leben und die Welt seiner Poesie die furchtbare Wahrheit bekennen, die Seite seines "poetischen Lebens", die er sich immer gescheut hatte, zu leben, die hinter all dieser Erdenliebe, der Sentimentalität und den Idyllen steht, um endlich die Größe seines Leidens wissen zu lassen. Am 25. August 1820 schreibt Jean Paul über den Roman an seinen Freund Heinrich Voß in Heidelberg:

"Ein Kain oder ewiger Jude wird darin sprechen, der über dem Leibgeber, aber grausend steht."

Leibgeber-Schoppe war die Figur des Jean Paul'schen Werkes, die seiner Brust "am innigsten anwohnend" war, die ihren Schöpfer am längsten begleitet hat, und die am meisten geoffenbart hat von dem Hintergrund seiner Existenz. "Grausend" über diesem Leibgeber steht am Ende des Kometen und damit am Ende der Jean Paul'schen Dichtung das furchtbare Bekenntnis dieses Kain, die Wahrheit hinter der Welt des Scheins.

VI. DER KAIN - ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSS

"Der Kain", "der Ledermensch", "der ewige Jude", "der Fürst der Welt", "der Teufel selber" - all diese Namen trägt die Gestalt, die am Ende von Jean Pauls Dichtung steht. Jeder dieser Namen ist symbolisch in sich und doch sind diese Namen, auf diese Gestalt angewandt, alle nur Mittel, ein absolut negatives Prinzip auszudrücken.

Nikolaus Marggraf, der unwirkliche Fürst, kommt inkognito, als unwirklicher Graf von Hacenkoppen in Lukas-Stadt an. Bei seiner Ankunft in dieser Kunst-Stadt herrscht ein dicker, undruchdringlicher Nebel - Bild für eine letzte und vollkommene Verhüllung der objektiven Wirklichkeit. Dieser Nebel, die vollständige Verhüllung der Wirklichkeit, gestattet es Nikolaus Marggraf, die freudigen Rufe "Vivat der Prinz!", die dem eben neu geborenen Prinzen von Lukas-Stadt zugebracht sind, auf sich selbst zu beziehen und durch diese vermeintliche Huldigung von außen seine Schein-Existenz beträchtlich zu steigern.

Aus eben diesem Nebel aber tritt auch eine Gestalt, die anstatt "Vivat!" "Stirb!" gerufen hatte:

"Plötzlich ging durch das helle Stückchen der immer dickeren Nebel-Milchstraße ein ganz in Leder gekleideter, fleischloser, farbloser, langgedehnter Mann, mit Kopfharen wie Hörner und mit langem schwarzem Bart, und tat weite Schritte in den Nebel hinein und wieder heraus, bis er endlich mit flammenden Augen und tobleichem Angesicht ganz nahe vor Nikolaus Marggraf stehen blieb und als gerade ein vorüberschießender Lohnlakai ausrief: 'Es lebe der Prinz!' - langsam sagte: "Es lebe kein Prinz; Menschen sollen nicht regieren, sondern der Fürst der Welt." - 'Bist du auch da, ewiger Jude?' antwortete der Lakai. - 'ich heiße Kain, siehst du die Schlange nicht?' versetzte die Gestalt, mit dem Finger auf der Stirn, die mit einer zum Sprunge aufgerichteten roten Schlange gezeichnet war. 'Der Teufel selber bist du; hast noch in deinem Leben keinen Bissen gegessen und getrunken!' rief der Lakai aus dem Weißdunkel nach."¹⁾

1) a. a. O., S. 334

In einem einzigen Abschnitt häuft Jean Paul hier geradezu auf Kosten der Natürlichkeit dieses Dialogs forciert sämtliche Prädikate, mit denen er die Gestalt bedacht haben will.

Zunächst: die Gestalt ist ganz in Leder gekleidet. Schon im nächsten Abschnitt fährt Jean Paul fort:

"Die Gestalt aber stellte sich gerade vor Nikolaus und antwortete mit schneller Rede dem unsichtbaren Lakaien: 'Nichts von euch braucht der Fürst der Welt in eurer kalten Welt als eure dicke Haut; man hätte statt des Affenleders Menschenleder zu meinen Beinkleidern und Armkleidern gerben sollen; mich fröstelt auf der Erde.'" ¹⁾

Der "Ledermensch" ist also in "Affenleder" gekleidet. Auf die Bedeutung des Affen und des Äffischen im Werke Jean Pauls ist schon mehrmals hingewiesen worden. Ganz beiläufig aber spricht der Hofprediger Süptitz im Anhang zum Kometen davon, daß Luther den Teufel "Gottes Affen" nennt. Auch die Beschreibung des Äußeren des Ledermenschen mit den "Kopfhhaaren wie Hörnern" usw. deutet auf eine Assoziation mit dem Teufel, mit dem Teuflichen, mit dem Prinzip des Bösen hin.

Das zweite Prädikat, das die Gestalt sich selbst zulegt, ist: "der Fürst der Welt". Und dieses zweite Prädikat führt mitten hinein in Jean Pauls Wissen um das Nichts, wie es ihm im Zusammenhang mit dem Erlebnis des Todes begegnet ist. Nach der ersten Begegnung aus dem Nebel heraus läßt der Ledermensch bei Nikolaus Marggraf, dem "Affen eines Fürsten", gewissermaßen seine "Visitenkarte" abgeben durch den Schlotfeger in Nikolaus' Gefolge:

"Er sei - berichtet er - nachts draußen in der Stadt gewesen und habe zu seiner Lust waldhornieret; da sei der Ledermensch mit dem faulen Holz, das er oben auf den Häusern wie eine Fackel herumgeschwungen, auf einmal vor ihm gestanden und habe ihm dasselbe als einen Brief an den Herrn Grafen zum Überreichen übergeben; und es sei wahrscheinlich ein altes Sargbrett aus dem benachbarten Kirchhofe, wie aus der angestrichenen Farbe und aus den noch leserlichen Wörtern: 'denn ich bin Herr und sonst keiner' zu ersehen." ²⁾

1) a. a. O., S. 334

2) a. a. O., S. 385

Als Ledermensch in Affenleder verkörpert er das Prinzip des Bösen, als "Fürst der Welt" aber den wahren Herrn alles Lebenden, nämlich den alles ver-nichtenden Tod, der hinter diesem scheinbaren Leben lauert, um es zu Nichts zu machen.

Als Prinzip des Bösen und als Prinzip der Ver-nichtung fühlt er sich nicht wohl unter den Menschen, die er mit "Schmähreden" bedenkt wegen ihrer "ewigen Feigheit vor Gott und Menschen und Teufel"¹⁾ - "Feigheit", weil sie - aus welchen Motiven auch immer - wenn sie wissen, ihr Wissen um das, was hinter diesem Leben steht, verhüllen und überspielen. Er sehnt sich nach der Hölle:

"Wenigstens ist es seltsam, was ich noch gar nicht vorzubringen Zeit gehabt', antwortete Süptitz, 'daß die Gestalt sich sehnt, in die Hölle zu kommen, weil sie glaubt, dort ihre verwandten Seelen, nämlich die verstorbenen Tierseelen, wieder zu finden'. "²⁾

Die Gestalt, die das Nichts kennt, fühlt sich den Tierseelen verwandt, weil diese nicht spekulieren auf ein Fortleben der Seele in einem besseren Jenseits, wie die Menschen, die sich an diese Täuschung klammern und aus dieser Täuschung ihrem Dasein einen Sinn geben, um damit vor einem, der weiß, ihr Dasein als ein sinnloses zu beweisen. Süptitz fährt fort:

"Die Tierwelt, glaubt sie nämlich, sei eigentlich die höhere und werde durch junge, noch unreife Teufelchen beseelt..."

In den Augen des Vernichters, des Herrn des Nichts nach diesem Leben, muß die Menschenwelt mit ihren auf die Ewigkeit gerichteten Bestrebungen, die aber sub specie aeternitatis überspannt und lächerlich erscheinen müssen, niedriger stehen, als die Tierwelt, die ohne Spekulation das ihr gegebene Leben vom Nichts zum Nichts hinnimmt und lebt. Das Prinzip des Bösen, die das Wirkliche zerstörende Bewußtheit, ist in der Tierwelt, soweit sie überhaupt "beseelt" ist, "jung und unreif". Daher gibt es in ihr

"die größeren Kenntnisse und Künste - die Instinkte genannt - den größeren Zorn, die größere Unbezähmbarkeit, und das Reich schließe endlich mit dem Affen, dem vollendetsten Tiere und dem Ebenbilde des sogenannten Teufels, ganz unbezähmbar, listig, kunstreich und keck und sonst..."

1) a. a. O., S. 391

2) a. a. O., S. 392

In dieser vom Aspekt des Nichts her gesehenen Welt sind die Instinkte die wahren und echten Kenntnisse und Künste, als die von der problematischen "Besonnenheit" des vernunftbegabten Menschen hervorgebracht. Es ist zu bedenken, daß Jean Paul das sagt, dessen "Instinkt des Unbewußten" ständig mit seiner "Besonnenheit" im Kampfe lag! - Der Höhepunkt dieser Tierwelt aber ist der Affe - 'normalerweise gesehen unter dem Aspekt seiner Menschenähnlichkeit - vom Ledermenschen aber als das "Ebenbild des Teufels" bezeichnet, sozusagen ein "Mensch", der nur aus dem Instinkt ohne religiöse Spekulationen, aus dem Nichts in das Nichts lebt. Der Mensch dagegen - lächerlich durch seine Bestrebungen vor dem Herrn des Nichts

"sei nichts als ein schwächlicher, ausgearteter, unvollendeter Affe, so wie (nach Buffon) das Pferd ein ausgearteter Esel, und daher hätten die Menschen in besseren ägyptischen Zeiten die Affen und alle Tiere als ihre wahren Götter angebetet." ¹⁾

Jean Paul gebraucht diesen Aspekt des Menschen hier im Zusammenhang seines Weltbildes, doch besteht eine erstaunliche Übereinstimmung mit Rousseau, der sagt:

"... wenn die Natur uns dazu bestimmt hat, gesund zu sein, wage ich beinahe zu behaupten, daß der Zustand der Reflexion gegen die Natur streitet, und daß ein Mensch, der denkt, ein entartetes Tier ist." ²⁾

Das böse Prinzip, der Teufel, und der Vernichter, der Tod, aber sind transzendente Prinzipien. Um sie immanent zu machen, sie in diese Welt zu bringen, ist der "Ledermensch" und der "Fürst der Welt" auch der "Kain" und der "ewige Jude" genannt. Kain nämlich ist gezeugt von der Schlange mit der Stammutter Eva. Er ist also ein Sohn Satans und durch Eva in die Welt gekommen als Verkörperung des Bösen unter den Kindern Adams - er wird zum ersten Mörder, zum ersten Vernichter unter den Menschen!

Frohauf Süptitz, der Hofprediger, spricht den Kain an, "Bester Mensch!":

"Du Habel, unterbrach er mich, ich bin keiner, Mein Vater, der Fürst der Welt, ließ sich herab und erzeugte mich als Schlange mit Heva, als einen Göttersohn, Kain, und sagte: ich habe den Mann, den Herren. (1. B. Mos. K. 4. V. 1.)

2) zitiert nach Korff, Geist der Goethezeit, Bd. I. S. 67

1) a. a. O., S. 393

Siehst du nicht die Schlange auf meiner Stirn, als Geschlechts-
wappen? Darauf fiel meine Mutter und vermischte sich mit
dem bloßen Menschen Adam und gebar den ersten Habel, den
ich auf dem Feld totgeschlagen, weil er ein paar von meinen
Untertanen und Tieren umgebracht und verbrannt zu Opfern.
Denn ich habe als Fürst der Welt die Herrschaft über die Tie-
re, so wie über euch Habels. ... "1)

Dieser Kain, der Sohn des Teufels, durch Eva in die Welt gekommen, war
zugleich als erster Mörder der erste Vernichter. Er ist so das Bindeglied zwi-
schen den beiden Prinzipien und zeigt ihre letztliche Identität in der Mei-
nung Jean Pauls an. Kain, der Sohn Evas, aber steht am Beginn der Schöp-
fung. Nach dem Alten Testament war seine Strafe für den Mord an seinem
Bruder, "unstet und flüchtig" über die Erde wandeln zu müssen und keine
Erlösung durch den Tod finden zu können. Der Herr sprach zu ihm: "... wer
Kain totschißt, der soll siebenfältig gerächt werden. Und der Herr machte
ein Zeichen an Kain, daß niemand ihn erschläge, wer ihn fände." (1. Mos.,
K. 4. V. 15.) Das Prinzip, das durch Kain verkörpert wird, muß also noch
unter den Menschen sein. Jean Paul verknüpft nun das Alte Testament mit
der mittelalterlichen Sage vom Ewigen Juden und macht ihn so stets und in
jeder Zeit gegenwärtig. Süptitz fragt die Gestalt:

"Aber wie kann es bei solchen Umständen kommen, daß man,
bester Kain, vom dummen Volke der Ewige Jude genannt wird?
- 'Was - rief er - bin ich's denn nicht, eingebildeter Hofpre-
diger, wo steht denn in euerem alten Buche, daß ich je gestor-
ben bin? War ich nicht in tausend Schlachten und habe hundert
tausend Habels tot geschlagen, und mein Wappen war meine
Unsterblichkeit?! - Antworte auf der Stelle, eingebildeter
Hofprediger!"2)

So sind das Böse und die Vernichtung im Jenseits in die Welt gekommen und
in dieser geblieben und sie walten hier und sind stets gegenwärtig, bis zum
Ende. Der Ledermensch spricht:

"Ich wandle ... unvergänglich, unermüdet, unbezwinglich,
eures tierischen Kauens und Schluckens unbedürftig auf der
Erde; denn ich erwarte die Ankunft meines Vaters, des Anti-
christus, um mit ihm euch Habels, am meisten gekrönte Usur-
patoren, für eure Abtrünnigkeit zu strafen, so wie er in Je-
rusalem euren Gottmenschen, der vor ihm auf dem hohen

1) a. a. O., S. 389

2) a. a. O., S. 390

Berge nicht niederfallen wollte, mit dem Kreuztod heimgesucht." ¹⁾

Mit grauenhafter Phantasie malt Jean Paul diese Gestalt, die sein "Wissen" verkörpert, seinen "Schatten", die Seite seines poetischen Lebens, die er nicht gelebt hat. Mitten in die fast idyllische Scheinwelt der Scheinwelt seiner Fiktion stellt er sie hinein und sie muß darin auch eine Funktion haben.

Die Gestalt hat es zunächst in besonderer Weise auf Nikolaus Marggraf, den "eingebildeten Fürsten" abgesehen. Mit größter Doppeldeutigkeit läßt Jean Paul diesen sagen:

"So viel ist endlich gewiß ... nun wird die Sache ernsthaft.
Das unselige Wesen schaut hell durch mein ganzes Inkognito hindurch, es verfolgt mich unausgesetzt..." ²⁾

Mit jeder einzelnen der Hauptfiguren des Romans tritt die Gestalt nun in Berührung, um sich je nach deren Charakter mit ihr auseinanderzusetzen. Den Stößer Stoß, der wirklich "unwissend" ist, nicht nur scheinbar, und ohne seine Schuld, läßt sie unbehelligt, ebenso den jungen Kandidaten Richter, der in dieser Fiktion wirklich ist und nicht wie die anderen eine Schein-Existenz darstellt, der der junge Jean Paul ist, der noch nicht "weiß".

Der Wirt des Gasthofes, in dem der Graf Hacenkoppen, alias "Fürst Nikolaus", alias Nikolaus Marggraf abgestiegen ist, ist vor allem darüber empört, daß die Gestalt nicht ißt und trinkt. Das ist die Seite an der Gestalt, die einen Wirt beeindrucken kann.

Worble, der "Humorist" aus Spaß um des Späßes willen, versucht, die ganze Erscheinung trotz ihrer Gefährlichkeit für sich, auf die leichte Schulter zu nehmen und sie lächerlich zu machen:

"Mein Gönner ist der Lederne eben nicht; wenigstens wünscht er, mich zu vergiften. Er versicherte mich erst gestern, bei einer gewissen Diskrepanz zwischen uns, wahrhaft offen; er sehe sich schon lange vergeblich nach einer langen frischen Viper um, damit er mir solche, indem er sie ohne Schaden am Schwanz fasse und herabhängen lasse, so geschickt ins Gesicht schleudere, daß sie mit einem tödlichen Imbisse mich ausreute

1) a. a. O., S. 390

2) a. a. O., S. 394

und abtue..."¹⁾

und als ihn Marggraf ganz verwundert nach dem Grunde solchen Hasses fragt, erklärt Worble:

"... bloß durch Liebe, nicht gegen den Kerl, sondern gegen die guten Weiber. Er nennt alle Weiber Hevas oder Heven, Even, und sich die redliche Schlange, die ihnen den Apfel, und die Erkenntnis des Bösen und Guten gegeben."²⁾

Auf diese Weise bagatellisiert Worble sein Verhältnis zum Kain. Und er, der "Humorist" wird später auch derjenige sein, der doch - durch das Motiv des Magnetisierens, für das sich Jean Paul damals sehr interessierte - eine gewisse Macht über dieses Prinzip auszuüben in der Lage ist.

Wem sich die Gestalt aber in all ihren verschiedenen Bedeutungen durch die Deutung ihrer Namen offenbart, das ist der Hofprediger Süptitz. Und er als Theologe ist auch die in diesem Roman dafür zuständige Person. Gerade ihn aber adressiert die Gestalt immer wieder:

"... eingebildeter Hofprediger eines eingebildeten Fürsten."³⁾

Aus dem dichten Nebel, der Nikolaus Marggraf die Wirklichkeit des Objektiven ganz verhüllte, um ihn in seiner Schein-Existenz noch mehr zu bestärken, war die Gestalt getreten und hatte sich durch ihr Zusammentreffen mit einzelnen Charakteren aus dem Gefolge des "Fürsten" zunächst in ihrer Bedeutung geoffenbart. Endlich aber hat sie den scheinbaren Fürsten mit seinem ganzen scheinbaren Gefolge vor sich, und nun beginnt sie ihre "Wahrheit" hinter dem gespielten Schein aufzudecken:

"So hab' ich euch denn ... lebendig zwischen vier Wänden vor mir, und ihr müßt mir alle zuhören. Bin ich fertig, so könnt ihr gehen; wer aber eher geht, fährt ab. Mich tötet keiner, ich aber einen und den anderen. Ihr wollt meine Reichskinder, die Affen, nachäffen, ihr Unteraffen; aber ihr versteht es schlecht - ihr seit vom Antichristus abgefallen und macht euch der Hölle unwürdig durch euere feige Frömmigkeit und euer Dummbleiben mitten unter tausendjährigen Erfahrungen..."⁴⁾

1) a. a. O., S. 388

2) a. a. O., S. 388

3) a. a. O., S. 390

4) a. a. O., S. 418

Eine nachahmende Scheinexistenz, und Feigheit oder Dummheit vor einer Jahrtausendealten Erfahrung des vernichtenden Todes (vgl. dazu den Brief des Ottomar!) wirft die Gestalt den Menschen vor. Und mit fürchterlicher Phantasie gemalt, hält sie ihnen ihr wahres Bild vor:

"Schälet einmal euere Haut ab und seht euch aufgedeckt und aufgemacht an: so hängen statt eurer Reize und Menschenmienen Gehirnkugeln und Herzkümpfen und Magensäcke und Därme vor euch da und würmeln; darum breitet ihr noch Häute von Tier auf euere Füße und Hände, und Haare vom Tier auf euere dünnen Haare, und prankt mit schwarzen Beinen und Köpfen und mit bunten Überziehleibern eurer kahlen abgerupften Unterziehleiber." ¹⁾

Er bezeichnet das Sterben dieser Menschen als ein "erbärmliches" und fragt sie:

"Seid ihr denn nicht sämtlich bloß Luftfarbenleute und nicht einmal hölzerne, nur luftige Marionetten. . .?" ²⁾

"Bleiche Bilder voll Erdfarben" hatte Jean Paul dreißig Jahre früher, nach dem Todeserlebnis vom 15. November 1790, die Menschen genannt, und Ottomar wiederholt diesen Ausdruck in seinem Brief: "Ihr bleichen, aus Erdfarben gemachten Bilder, Ihr Menschen!" Der Bedeutungslosigkeit ihres Wesens entspricht die Bedeutungslosigkeit ihres Handelns in den Augen des Kain:

"Rechnet einmal euere Nächte in Einem Jahre zusammen und seht in der 365ten nach, was euch von den langen Traum-affären auf dem Kopfkissen, von den Schlachten, den Lustbarkeiten, den Menschengesellschaften und Gesprächen und den langen bangen Geschichten zurückgeblieben! Kein Federchen, kein Lüftchen; - und nun rechnet noch euere 365 Tage dazu: so habt ihr eben so viel, und der Teufel lacht und herrscht in euern Nächten und in euern Tagen; aber ihr wißt es nicht." ³⁾

Jean Paul aber hat es gewußt, und das, was er wußte, läßt er hier am Ende des Romans und am Ende seiner Dichtung den Ledermenschen aussprechen, nachdem er ein ganzes Leben lang aus "Erdenliebe" fast ganz darüber ge-

1) a. a. O., S. 419

2) a. a. O., S. 419

3) a. a. O., S. 419 f.

schwiegen hatte, um seine "Mitbrüder" in ihren "zwei Dezembertagen voll Leben" nicht zu quälen, sondern ihnen nur Freude zu machen. Ehe der Ledermensch von Worble magnetisiert wird, beschließt er seine Rede an die Menschen:

"So waret ihr von jeher, und die Zeit macht euch nur bleich aus Angst und schwarz aus Bosheit, und erst hintennach rot aus Scham. Und euere Generationen werden durch nichts reif als durch die Würmer-Kaprifikation unter der Erde, und ihr legt, da keine Zeit euch weiter bringt und treibt, euern Soldatenleichen Sporen an den Stiefeln an, die eben auf der Bahre liegen. -- Tötet euch nur öfter gehorcht ihnen jedesmal, wenn sie euch in das Schlachtfeld beordern tut etwas noch darüber, sterbt wenigstens, wenn ihr nicht umbringt..."¹⁾

Bis zu dieser Stelle spricht der Kain als außerweltliches Prinzip des Nihilismus zu Nikolaus Marggraf und seinem Gefolge - und Marggraf und sein Gefolge stehen hier vor diesem Prinzip stellvertretend für die ganze Menschheit. Gerade an dieser Stelle wird deutlich, daß es sich bei der Darstellung des Lebens des Nikolaus Marggraf wohl vorzüglich um die Confession der Problematik der dichterischen Existenz Jean Pauls handelt, daß sich diese Problematik aber auf weite Strecken hin zu einer allgemein menschlichen Problematik sub specie aeternitatis erweitert, und daß unter diesem allgemeineren Aspekt die Geschichte zwar allegorischen Charakter trägt, aber doch auch symbolisch aufzufassen ist.

Der Ledermensch ist die Verkörperung dessen, was Jean Paul seit dem Todeserlebnis weiß von der Ewigkeit und dem, was hinter diesem Leben steht. Aber er hat dieses Wissen verborgen hinter seiner "Erdenliebe". Dies ist die eine Seite der Problematik seines Werkes. Die andere aber ist die - und sie ist die eigentliche Problematik seiner dichterischen Existenz -, daß er durch sein "Darstellen" durch Bewußtheit aus dem "Spielraum des Innern" abgetrennt wurde von der Wirklichkeit, daß er als "Mensch" im tätigen Leben nichts war als ein unbedeutender Bürger einer Kleinstadt, daß er alles, was er war, nur in seinem "poetischen Leben" war, in Gedanken, und daß er auf Grund des Abgetrenntseins vom Objektiven, das ihm ein Gesetz gegeben hätte, der Willkür seiner Phantasie unterworfen war, daß er alles sein konnte und doch in Wirklichkeit als Mensch nichts war. Darin sah Jean Paul eine Schuld und in dem Bekenntnis dieses Gefühls der Schuld gipfelt der Schluß der Rede des Ledermenschen, den Worble magnetisiert und damit - in Umkehrung des

1) a. a. O., S. 420

Vorgangs - aus der Ewigkeit herausholt. Damit geht der Roman auch wieder zurück aus dem Allgemein-Menschlichen in die spezielle Problematik des Jean Paulschen Dichtertums, von dem er ausgegangen war. Worble beginnt, seine magnetische Kraft auszuüben und kurz vor dem magnetischen Einschlafen spricht Kain:

"... Ich bin gewiß schon sehr lange aus der Ewigkeit heraus und muß durch die dünnen Augenblicke der Zeitlichkeit schwimmen und sterben sehen..."¹⁾

Er steigt, wie ein Nachtwandler, in den Kamin und verborgen spricht er jetzt aus dem Kamin,

"... und alle wurden bestürzt über eine fremde, liebliche, herzliche Stimme, welche jetzo verborgen zu ihnen sprach:
'Ihr teuren, lieben Menschen, vergebt es mir, daß ich geflohen bin, ich ertrage vor euern Augen meine Schuld und euere Güte nicht; ich seh' euch aber alle. O, Dank habe du vor allen, der du mir den schwarzen Äther blau und licht gemacht und mich aus meiner brennenden Wüste auf einige Minuten in das kühle Land des Abendrots geführt. O wie ist mein trübes, flutendes Herz jetzt still und hell und rein! Und ich liebe nun die ganze Welt, als wär' ich ein Kind. Ich will euch mit Freuden alles von mir sagen, lauter Wahrheit'."²⁾

Und diese "Wahrheit" nun darf wohl mit Recht - nach allem, was über den Bekenntnischarakter des Romans im allgemeinen nachgewiesen werden konnte - als das wahrhaft erschütternde Bekenntnis Jean Pauls selbst betrachtet werden, denn wie käme dieser Kain plötzlich hinter einen Schreibtisch, hinter dem er seine Sünden begangen hat? Kain spricht aus einem magnetischen Schlaf. Es ist also alles, was er über seinen Zustand im Wachen und im Schlaf sagt im umgekehrten Verhältnis aufzufassen:

"In den Nächten ging ich bisher als Nachtwandler mit düstern zugeschlossnen Sinnen ergrimmt umher und irrte über die Dächer hin, aber ich stieg überall ein, um mich zu nähren und zu tränken; und überall tat ich es im Wandelschlaf, um mich zu erhalten."³⁾

Soweit bleibt Jean Paul noch in der Fiktion, denn der "Fürst der Welt hatte behauptet, von allen menschlichen Bedürfnissen frei zu sein. In Wirklichkeit

1) a. a. O., S. 412

2) a. a. O., S. 421

3) a. a. O., S. 421 f.

war das eine Lüge. Er fährt fort, jetzt von seinem wachen Zustand relativ zum magnetischen Schlaf, also von seinem Zustand des Traums, des Nicht-Wirklichen, (des poetischen Lebens des Dichters) zu sprechen:

"Aber sobald ich erwachte, wußt ich von meinem Stehlen und Nähren nichts mehr, ich sah mich fort für den unzerstörlichen Kain an und fiel wieder ab, von Menschen und von Gott. Denn ich soll gestraft werden für meine tausend Sünden, lauter Sünden in der Einsamkeit; auf meiner Studierstube war ich alles Böse durch Denken - Mordbrenner - Giftmischer - Gottleugner - ertretener Herrscher über alle Länder und alle Geister - Ehebrecher - innerer Schauspieler von Satansrollen und am meisten von Wahnwitzigen, in welche ich mich hineindachte, oft mit Gefühlen, nicht heraus zu können. - So werd ich denn gestraft und fortgestraft durch Gedanken für Gedanken, und ich muß noch viel leiden."¹⁾

Jean Paul hat dieses "Leiden" schon einmal dargestellt in der Person eines Roquairol, der durch Gedanken für Gedanken bestraft wurde, bis zu seiner Vernichtung. Und wie Roquairol an der Brust Albanos nach seinem Bekenntnis in äußerster Verzweiflung aus dem Wissen um seine Schuld des So-Sein-Müssens fleht: "Sieh, jetzt steht die Sphinx wieder auf. O bete mit mir, hilf mir, daß ich nicht sündigen muß...", so weiß auch diese Gestalt um die Unausweichlichkeit ihres Sündigen-Müssens:

"Ach ihr Glücklichen um mich her, ihr könnt den Unendlichen lieben, aber ich muß ihn lästern, wenn ich erwache; und um drei Uhr, mit dem ersten Anschläge des Kindtaufglöckchens, werd ich wieder wach und teuflisch..."

und so fleht sie, erschütternd, wie Roquairol:

"O Gott der Liebe, lasse dich fortlieben von mir, wenn ich erwache. Die schreckliche Stunde steht schon nahe, trägt mir meine Furienmaske entgegen und deckt sie auf mein Gesicht! - Vater der Menschen, ich bin ja auch dein Sohn und will dir ewig gehorchen; Vater, verlaß mich nicht, wenn das Glöckchen läutet"....

Das Angesicht der Furie ist nicht die Maske - wie für den aus dem magnetischen Schlaf sprechenden Kain, sondern die Wirklichkeit Kains und auch Jean

1) dieses und alle folgenden Zitate a. a. O., S. 422 ff.

Pauls hinter der Maske der "Erdenliebe". Und so schlägt den das Glöckchen "und man hört nur noch ein Weinen und jede Seele weinte innerlich mit".

Die Gestalt zeigt, plötzlich "erwachend", den Schein-Existenzen, den Gebilden der Phantasie, die nur aus Gedanken und in Gedanken existieren, zu denen sich die Gestalt einen Augenblick gesellt hat, um ihnen die Leiden einer Existenz zu schildern, die als "Kain" mit ihnen leben muß, als die wahre Wirklichkeit hinter ihrer Schein-Wirklichkeit - ihr wahres Gesicht - und Nikolaus Marggraf und sein Gefolge verstehen.

"Plötzlich erklang das Kindtaufglöckchen, und der Unglückliche stürzte aufgewacht herab. Gesicht und Hände waren geschwärzt, die Haarbüschel sträubten sich zornig empor, auf der geschwollenen Stirnhaut ringelte sich die Schlange wie zum Sprunge, und er rief freudig: 'Vater Beelzebub, ich bin wieder bei dir; warum hattest du mich verlassen?'"

Das Prinzip des Bösen und der Vernichtung, das Jean Pauls Wissen darum verkörpert im Ledermenschen, bleibt bis zum Ende bestehen. Als Wahrheit hinter dem schönen Schein der Kunstreise des Nikolaus Marggraf durch Jean Pauls poetisches Leben wird es den Phantasiegebilden vorgehalten - und sie verstehen - und wenn der Roman nach dieser Szene fortgeführt worden wäre, so liebte Nikolaus Marggraf um des Todes willen und machte Worble Spaß um des Ernstes willen, und der Kandidat Richter wäre der Jean Paul nach dem 15. November 1790. Der Roman nämlich schließt mit den merkwürdigen Worten:

"Alle traten weit von ihm hinweg, nicht aus Furcht, sondern vor Entsetzen".

1790 hatte Jean Paul die Traumvision vom Tode, die er kurz danach erweiterte in dem Brief und Scheintod-Erlebnis des Ottomar der Unsichtbaren Loge. 1796 beschreibt er in der Vision "Die Vernichtung" das, was Ottomar erlebt hat im Tode. Ottomar fragt die Gestalt, die ihn durch das Reich der Vernichtung führt, die die Vernichtung selbst ist, wer den letzten Funken des Ich zertrete, und sie antwortet ihm: "Das Entsetzen!", und dieses Entsetzen ist der Gott der nihilistischen Welt: "Entsetze dich und stirb, ich bin Gott!" hatte die Gestalt schließlich gelispelt. Es gibt nichts anderes als ein großes Entsetzen für den Menschen, wenn er die Wahrheit hinter seinem Dasein erkennt. - Nikolaus Marggraf und sein Gefolge erkennen sie, sie sehen das Nichts, das ihnen in ihrer poetischen Existenz bisher verborgen war, sie weichen jetzt zurück vor der Gestalt - aus Entsetzen - und erst in ihrer bisherigen Existenz mit dem Entsetzen zusammen würden sie wahrhaft identisch mit der Existenz ihres Schöpfers Jean Paul, der das "Entsetzen" früh erlebt hatte, das ihn erst zum Dichter gemacht hat, -

und der um die Problematik seiner dichterischen Existenz aus seiner subjektivistischen Reflektiertheit heraus wußte, der sich selbst einen "Lebens-Libertin von Innen" nennt und bereits 1794 an Wernlein schreibt:

"... Ich bin von nichts so gerührt worden als von Herrn Jean Paul - der hat sich hingesezt und durch seine Bücher mich verdorben und verlassen. Jetzt bin ich ein Selbstzünder und brauche keine Geliebte, um warm, und keine Tragödie, um weich zu werden." 1)

Und wenn sich zum Schluß nocheinmal die Frage erhebt nach dem Ort des Jean Paul'schen Gedichts, so ist die Antwort; daß der Ort dieses Gedichts das Ich ist, und zwar ein Ich, das als Exponent seiner Zeit den Individualismus auf das Höchste getrieben hat zum Subjektivismus und Solipsismus. Der Ort dieses Gedichts ist im Sinne der "romantischen Poesie" Jean Pauls der "Spielraum des Innern", in dem das Ich durch Bewußtheit sein eigenes Objekt geworden ist. Aus der Erfahrung der Vergänglichkeit dieses Ich, das keinen objektbezogenen Glaubensidealismus zuläßt, resultiert notwendig eine nihilistische Welthaltung im Hinblick auf das Unendliche, das im Bereich des Endlichen durch das Gefühl der Liebe zeitweilig überwunden werden kann.

Und so liegt des Rätsels Lösung, wie der Hofprediger Süptitz vom Ledermenschen sagt, auf dem Gebiete der Seelenlehre und auf dem Gebiete der Theologie, soweit es die Elemente der dichterischen Existenz Jean Pauls betrifft. Die dichterische Verwirklichung im Werke aber ist ein ästhetisches Problem, zu dessen Lösung die hier gegebenen Aspekte beitragen mögen.

1) an Wernlein, 19. August 1794

ANHANG - ZUR JEAN PAUL LITERATUR

Die allgemeine Literaturgeschichte, wie auch die Jean Paul-Forschung haben gelegentlich die hier aufgeworfene Problematik in kurzen Bemerkungen gestreift, ihrer Grundsätzlichkeit jedoch, zumindest soweit sie das Jean Paulsche Werk und nicht seine Persönlichkeit betrifft, kaum Beachtung geschenkt.

Hans Urs von Balthasar dagegen stellt Jean Paul in seinem "Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus" an das Ende des "Prometheuskreises" - Prometheus hier aufgefaßt mit allen Konsequenzen der Bedeutung, die diese Gestalt im Zeitalter des deutschen Idealismus einnimmt! - und sagt, daß sich im Werke Jean Pauls "die Auflösung der Idee in Leben", d. h. in die Wirklichkeit der Dichtung vollende.

Keine der vorliegenden Monographien versäumt es auch, auf die Bedeutsamkeit jener Kindheitserinnerung des nahezu 60jährigen Jean Paul hinzuweisen, in der er davon berichtet, wie er plötzlich erkannte: Ich bin ein Ich, wobei das Bemerkenswerte weniger die Tatsache dieses Erlebnisses ist, als die Wichtigkeit, die Jean Paul ihm beimißt.

Besonders aber im Zusammenhang mit der Frage nach Jean Pauls Beziehungen zu Fichte und seiner Lehre taucht fast bei allen Interpreten schlaglichtartig ein Hinweis auf die zentrale Bedeutung der Ich-Bewußtheit für Jean Paul auf. So sagt Nerrlich:

"Jean Paul ist Fichte geradezu geistesverwandt, auch ihm ist das Bewußtsein von der Unendlichkeit des Ich, dem Gottsein des Menschen aufgegangen. . . In Jean Paul lebt das Ich mit einer Stärke, wie nur noch in Fichte, aber nicht das reine, sondern das empirische, nicht das objektiv urteilende, sondern das nur empfindende, nur fühlende, rein subjektive, die Imagination, dasjenige, was ihn hindert, der Außenwelt gegenüber die rechte Position zu finden." (S. 60/61)

Ferdinand Josef Schneider (Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet) spricht von der

"merkwürdigen Fähigkeit, welche wir schon in der Kindheit des Dichters deutlich ausgesprochen finden und die ihn wider Willen

gerade für Fichtes Lehre prädestinierte, die er später in Wort und Schrift bekämpfte, jene Fähigkeit, sein Ich zu objektivieren und zum Gegenstand philosophischer Betrachtung zu machen."

Im Widerspruch dazu fährt er aber fort:

"Ich möchte diesen Zug an Jean Paul das Pathologische nennen". (S. 8)

Das Pathologische ist das Krankhafte und das würde das ganze Problem weg vom Zeitsymptomatischen in die rein persönliche Sphäre rücken.

An anderer Stelle spricht F.J. Schneider von

"dieser fixen Idee, die fast in allen größeren Werken des Dichters wiederkehrt und die er so künstlerisch zur Steigerung seines Humsors verwendet."

Sie habe mit dem Fichteschen System nichts gemeinsam als einen "imperialistischen, titanenhaften Subjektivismus":

"Fichte hat die Subjektivität in der deutschen Philosophie auf die Spitze getrieben, Jean Paul in der deutschen Literatur; jenen führte eine gewaltige Natur zur Schöpfung des genialen Systems der Tathandlungen, diesen zur grandiosen und fruchtbaren künstlerischen Idee des Doppelgängertums."

(Jean Pauls Jugend..., S. 319)

Auch hier die Erkenntnis der Verwirklichung einer Idee in der Wirklichkeit der Dichtung. Der literarhistorischen Methode im 1900 lag es fern, solche Erkenntnisse weiter zu verfolgen.

Auch Walther Meier weiß um das Jean Paul'sche Ich-Bewußtsein:

"Das Ich-Gefühl, dieser 'Schauder im Schauder', dessen Erweckung ihm als Gottes Wunder galt, wo mit dem Bewußtsein des Ich auch ein 'Gewissen und ein Gott' erscheint, wo von der menschlichen Natur der Gottmensch empfangen und geboren wird, das Ich-Gefühl erfüllte ihm mit höheren Gewißeiten und tieferen, unaussprechlichen Einsichten, als jeder noch so scharfsinnige logische Kalkül. Der Mittelpunkt, von dem alle philosophischen Spekulation Jean Pauls ausging und in den sie einmündete, war das Urerlebnis des Ichgefühls mit seinen tiefen, ewig unverlierbaren metaphysischen Schauern. In seinem späteren Kampf gegen Fichte trug er mehr aus, als bloße philosophische Streitfragen: ihm ging es dabei wahrhaft um das letzte, um die Rettung des Göttlichen im Ich." (S. 129)

Daß diese letzte Behauptung Meiers sehr fraglich ist, hat die Untersuchung von Jean Pauls Verhältnis zu Fichte ergeben.

Daß diese Ich-Bewußtheit nicht durchaus ein Positivum darstellt, sondern das, was sein Werk geprägt hat und ihn und sein Werk auf das äußerste gefährdet hat, erfüllt Max Kommerell in seinem Jean Paul-Buch:

"Während wir also von den humoristischen Welt dichtungen die weltgeschichtliche Stunde und das sprechende Erlebnis einer Epoche ablesen können, zeugt Jean Paul seine humoristischen Werke mit sich selbst aus der philosophischen Entzweiung des Bewußtseins; und von da aus wird der Weg in die Dichtung schwer." (S. 317)

Damit erschöpft sich die Behandlung dieses Problems in der Jean Paul Literatur. Was in Spezialarbeiten zu den einzelnen in dieser Arbeit aufgeworfenen Problemen gesagt worden ist, ist im jeweiligen Kapitel der Untersuchung abgehandelt worden.

- - - -

Jean Paul hat in der Literaturgeschichte bisher keine allzugroße Beachtung gefunden und die Anzahl der sich mit ihm beschäftigenden Monographien läßt sich leicht überblicken.¹⁾

Wenn man Richard Otto Spaziers "J.P.F. Richter, ein biographischer Kommentar zu dessen Werken", Försters "Wahrheit aus Jean Pauls Leben" und die "Denkwürdigkeiten" zum Quellenmaterial rechnen darf, so ist die erste wissenschaftliche Jean Paul Biographie Paul Nerrlichs "Jean Paul", erschienen 1889.

Nerrlich steht programmatisch auf dem Boden seiner eigenen Gegenwart und wendet auf Jean Paul die Philosophie Hegels an. Da es sich aber bei Jean Paul vorwiegend um Ästhetik handle, und nicht um Philosophie, so argumentiert Nerrlich, stellt er seine Darstellung unter das Motto eines Zitats Friedrich Theodor Vischers:

-
- 1) Trotzdem hat Jean Paul in Aufsätzen und kleineren Schriften, Dissertationen etc. immerhin so viel Beachtung gefunden, daß es unmöglich ist, einen vollständigen Forschungsbericht zu geben. Hierzu wird auf die 1925 erschienene Jean-Paul-Bibliographie Eduard Berends, sowie auf den in Bd. XIV der DVJS von 1936 erschienenen Forschungsbericht Fritz Martinis und für die nachfolgenden Jahre auf die Literatur-Hinweise in den "Blättern der Jean Paul-Gesellschaft" und im "Hesperus" verwiesen.

"Das befreite Selbstbewußtsein weiß sich als Angel dieser Welt, das moderne Ideal ist die wahrhaft freie und mit der Objektivität versöhnte Subjektivität; die Aufgabe der neuen Welt ist die Verwirklichung der wahren Freiheit aus der Einsicht; die Subjektivität, welche wahrhaft frei wird, indem sie nicht mehr ihren eigenen Gehalt in die Wolken stellt, nennen wir die mündige", wobei der Akzent auf der "Verwirklichung der wahren Freiheit aus der Einsicht" und auf der Subjektivität liegt, die "nicht mehr ihren eigenen Gehalt in die Wolken stellt": Nerrlich hat Jean Paul jegliche Beziehung zum Metaphysischen und zum Transzendenten, soweit es als die Realität einer zweiten Welt gedacht ist, abgesprochen, und wo diese Auffassung evident ist, wie etwa im "Kampferthal oder über die Unsterblichkeit der Seele" gehört diese Schrift "zu dem Verfehltesten, was Jean Paul je geschrieben hat". (S. 290) Nerrlich hat etwas zum Teil Richtiges erkannt, aber der Weg, auf dem er zu dieser Erkenntnis gelangt ist, war wohl nicht richtig, und so entgeht ihm die andere, die "endliche" Seite Jean Pauls, die auch zu ihm gehört, und die nicht "verfehlt" sein kann.

Die Jahre 1901 und 1905 bringen die beiden Darstellungen Ferdinand Josef Schneiders "Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet" und "Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur", denen weniger daran gelegen ist, zum Problem Jean Paul als solchem Stellung zu nehmen, als zum erstenmal unveröffentlichtes Quellenmaterial wissenschaftlich zu sichten und auszuwerten.

Eine größere Beachtung in der deutschen Literaturgeschichte findet Jean Paul erst 1925, dem Jahr der hundertsten Wiederkehr seines Todes.

Johannes Alt sieht - Persönlichkeit und Werk des Dichters zusammenschauend - in Jean Paul den Typus des "tumben Toren":

"Parzival und Simplicissimus bestimmen die Linie in unserer Geistesgeschichte, auf der wir Jean Paul zu suchen haben." (S. 10)

Dieser "tumbe Tor" steht in einem Zwiespalt zwischen Außen und Innen, zwischen Rokoko und Zopfwelt.

"Jean Paul ist nur faßbar, wenn die Zopfwelt als unterste Schicht sowohl des Erlebens wie der Sprachformung ein für allemal hin-genommen wird." (S. 87)

Diese Verbindung Jean Pauls mit der Zopfwelt hat Johannes Alt von Stefan George übernommen. Zum Typus des "tumben Toren" aber ist zu sagen, daß Parzival und Simplicissimus Gestalten der Dichtung sind, und daß auch bei

Jean Paul ein Walt etwa in diese Linie einzureihen wäre, daß aber Jean Paul selbst, der Dichter der Vernichtungsvisionen und der Träume vom Nichts, der Dichter des Leibgeber und des Ewigen Juden, viel mehr ist, als nur ein „tumber Tor“, daß dies nur eine Seite seines Wesens sein kann.

Ob im Rahmen einer Darstellung der von der Literaturwissenschaft entworfenen Jean Paul Bilder auch Walther Harichs umfangreicher Jean Paul Biographie ein Platz zukommt, ist fraglich (desgl. Friedrich Burschell, Jean Paul, die Entwicklung eines Dichters, 1926!).

Harich entzieht sich mit Absicht der literarhistorischen Methode seiner Zeit, die bereits zur geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise übergegangen war. Jean Paul zu untersuchen unter dem Gesichtspunkt der "Literaturgeschichte als Problemgeschichte" liegt ihm fern. Mit Absicht hält er sich populär:

"Es ist mehr der Roman Jean Pauls', dem ich zudränge, als einer Auflösung seines Werkes in Stilgeschichte und Typenlehre." (S. 10)

Jean Paul ist tatsächlich der "Held" dieses Romans und die großen unsichtbaren Gegenspieler bleiben Schiller und Goethe. Mit nicht zu überhörender Polemik werden Persönlichkeit und Werk Jean Pauls gegen die "Dichterfürsten" ausgespielt und das führt naturgemäß zu einer Verzerrung des Bildes.

Nach den Prinzipien der literarischen Urteilsbildung, die mit Ermatingers Buch "Das dichterische Kunstwerk" gegeben sind, versucht 1926 Walter Meier in seinem Werk "Jean Paul. Das Werden einer geistigen Gestalt" zu einer neuen Anschauung des "Jean Paulschen Doppelwesens" zu gelangen. Ausgehend von dem Urteil Goethes, der vom "Hesperus" als einem "Tragelaphen" spricht, und damit wohl den ganzen Jean Paul gekennzeichnet haben möchte - ist es das große Verdienst Walter Meiers, zum erstenmal die Problematik dieser

"Zwillingsgestalt, in welcher ein Seraph und ein Satyr verkörpert erscheinen" -

den Konflikt, der in Gehalt und Gestalt des Jean Paul'schen Werkes deutlich wird, auf innerseelische Bereiche, auf die rein subjektive Ebene, wo er auch tatsächlich ausgetragen wurde, verlegt zu haben. Die Darstellung bricht mit der Betrachtung des "Hesperus" ab. Der "einheitliche seelische Grund" aber, "der allein den unendlichen Spielraum der Jean-Paulschen Gestalten zu fassen vermag", wird nach Meier geschaffen durch die "natürliche Magie der Phantasie", ist die "magische innere Welt", Jean Pauls "Phantasiewelt". Auch das trifft einen Teil der Jean Paul'schen Existenz, aber schon das Wort "magisch" läßt eine Frage offen, die Meier nicht beantwortet.

Den genialsten Entwurf eines Jean Paul Bildes - und in Wirklichkeit den einzigen diskutablen - verdankt die Forschung der 1933 erschienenen Darstellung "Jean Paul" von Max Kommerell, die schon bei ihrem Erscheinen eine lebhafteste Kontroverse zwischen Zehenter, Bernt von Heiseler und Benno von Wiese in den Jean Paul Blättern 1934/35 hervorgerufen hat.

Es ist bemerkenswert, daß gerade diese Darstellung aus dem Stefan George-Kreis kommt, denn es war Stefan George, der schon um 1899 in den "Blättern für die Kunst" mit seiner "Lobrede auf Jean Paul" - und späteren Gedichten auf ihn - den damals seit Jahrzehnten Vergessenen für das Bewußtsein weiterer Kreise wieder hat lebendig werden lassen. Entscheidend ist, daß Stefan George in Jean Paul den "Vater der ganzen heutigen Eindruckskunst", also des Impressionismus sieht, wenn er auch das spezifisch Jean Paul'sche dieses Impressionismus damit zu erklären sucht,

"daß der dichter zur zeit des zopfstils gelebt hat, den Er allein im welt-schrifttum vertritt, zur zeit in der man die edlen formen mit lächerlichen anhängen, häßlichen schnörkeln und überflüssigen zierraten versah." (S. 62)

Von hier hat Johannes Alt die Festlegung des Jean Paul'schen Stiles auf den "Zopfstil" übernommen.

Nun ist Max Kommerell in seiner Deutung Jean Pauls weit über Stefan George hinaus gelangt, und was Stefan George als Auswuchs des "Zopfstils" deutet, ist für Kommerell Ausdruck der "humoristischen Welthaltung" Jean Pauls. Kommerell erkennt zum erstenmal die fundamentale Bedeutung dessen, was Jean Paul in der "Vorschule der Ästhetik" mit "Humor" gekennzeichnet hat. In welcher Weise sich die Ergebnisse dieser Untersuchung von Kommerells Ansicht unterscheiden, ist in dem Kapitel über den Humor dargelegt.

Jedenfalls ist die Kommerell'sche Darstellung am tiefsten in das Verständnis des Jean Paul'schen Humors eingedrungen und sie darf als die bedeutendste einer Reihe von Untersuchungen gelten, die Jean Paul aus seiner Definition des Humors zu verstehen suchen. Die bisher letzte dieser Darstellungen ist Kurt Bergers 1939 erschienene Arbeit "Jean Paul. Der schöpferische Humor", die in Jean Paul den Dichter des "versöhnenden Humors" (S. 182) sieht. Diese Auffassung beruht auf der populären Auffassung des Humors, des "unter Tränen Lächelns". Die Definition des Humors in der "Vorschule der Ästhetik" hat mit dieser allgemeinen Auffassung fast nichts gemeinsam als das Wort "Humor".

Kurt Bergers Untersuchung ist das Beispiel einer Interpretationsmethode, die

das Werk Jean Pauls immer wieder erfahren hat, und von der sogar Kommerells Darstellung nicht ganz freizusprechen ist; sie ist durch Jean Paul selbst nahegelegt: Die "Vorschule der Ästhetik" wird als eine auf das Jean Paul'sche Werk absolut zutreffende und anzuwendende Gebrauchsanweisung aufgefaßt, und man argumentiert, weil in der Vorschule der Ästhetik dies oder jenes behauptet ist, deshalb muß es sich im Werk Jean Pauls mit diesem oder jenem Problem so oder so verhalten, wie z. B. Berger, S. 176:

"Jean Paul war zu allen Zeiten der Dichter der Tragik und der Komik, er vereinigt die Empfindsamkeit und das Lächerliche, weil er in der Vielkräftigkeit das Zeichen des Genies und des Dichters sieht."

Der Überblick über die Monographien macht deutlich, daß es vor allem das Widersprüchliche war, was von den verschiedenen Seiten und mit den verschiedensten Methoden immer wieder angegangen worden ist. Die Diskrepanz zwischen der äußeren Wirklichkeit der Persönlichkeit Jean Pauls und der gestalteten Wirklichkeit seines Werkes, oder die Gestalt gewordene Diskrepanz, die das Werk selbst darstellt und die immer wieder eine Erklärung für die anscheinende "Formlosigkeit" dieses Werkes herausgefordert hat.

Es ist versucht worden, das Problem von der biographischen, von der philosophischen Seite und von der Theorie der Jean Paul'schen Ästhetik her zu lösen. Die Widersprüchlichkeiten sind bestehen geblieben. Aber vielleicht ist es möglich, mit den Aspekten dieser Untersuchung dem Geheimnis ihrer letzten Identität näherzukommen.

LITERATURNACHWEISE:

Jean Pauls sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, hsg.von Eduard Berend, Weimar 1927 ff.

(Alle Zitate aus Jean Pauls Werken in dieser Arbeit sind dieser Ausgabe entnommen, und die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf den entsprechenden Band dieser Ausgabe.)

Die Briefe Jean Pauls, herausgegeben von Eduard Berend, Bd I - IV in München erschienen, die folgenden Bände ebenfalls im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1922 ff.

- - - -

Wahrheit aus Jean Pauls Leben, 8 Bde , Breslau 1826 - 33

Richard Otto Spazier, Jean Paul Friedrich Richter. Ein biographischer Kommentar zu dessen Werken, Leipzig 1840²

Richard Otto Spazier, Jean Paul Friedrich Richter in seinen letzten Tagen und im Tode, Breslau 1826

Ernst Förster, Denkwürdigkeiten aus Jean Pauls Leben, 1863

Eduard Berend, Jean Pauls Persönlichkeit, München 1913

- - - -

Paul Nerrlich, Jean Paul, Berlin 1889

Ferdinand Josef Schneider, Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet, Berlin 1901

Ferdinand Josef Schneider, Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur, Berlin 1905

Johannes Alt, Jean Paul, München 1925

Walther Harich, Jean Paul, Leipzig 1925

Friedrich Burschell, Jean Paul, Die Entwicklung eines Dichters, Berlin und Leipzig 1926

Walther Meier, Jean Paul, Das Werden seiner geistigen Gestalt, Zürich 1926

Max Kommerell, Jean Paul, 1933

Kurt Berger, Jean Paul. Der schöpferische Humor, Weimar 1939

- - - -

Jean Paul Blätter, 1925 ff.

Hesperus, Blätter der Jean Paul Gesellschaft, 1950 ff.

Jean Paul Jahrbuch, Bd. I, 1925

- - - -

Von der durchgearbeiteten Spezialliteratur wird nur das angegeben, was tatsächlich im Zusammenhang des Themas von Bedeutung ist:

Eduard Berend, Jean Pauls Ästhetik, Berlin 1909

Stefan George, Lobrede auf Jean Paul. Tage und Taten, Berlin 1903, S. 42/47

Günther Voigt, Die humoristische Figur bei Jean Paul,
Diss. Göttingen 1933

Helmut Folwortschny, Jean Pauls Persönlichkeit und Weltanschauung nach seinen Briefen, Weimar 1933

Josef Müller, Jean Pauls Nachlaß, Euphorion 7, S. 298 ff.

Dr. S. Friedländer, Jean Paul als Denker, München und Leipzig 1907

Valerius Kolatschewski, Die Lebensanschauung Jean Pauls und ihr dichterischer Ausdruck, Bern 1922

G. Jacob, Das Nichts und die Welt. Die metaphysische Frage bei Jean Paul, Logos 1932/21

- Otto Rank, Der Doppelgänger, 1925, Psychoanalytische Studie
- Wilhelmine Krauss, Das Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik,
Diss. Berlin 1930
- Käte Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul, DVJS, Bd VII
1929, S. 448 ff.
- Friedrich Sell, Jean Pauls Dualismus, Diss. Bonn 1919
- Walther Rehm, Experimentum medietatis, München 1947
- Walther Rehm, Roquairol, Orbis Literarum VIII, 1950
- Harry Mielert, Jean Paul und der romanische Mensch, GRM XXVIII, 1940
- Max Kommerell, Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik.
Berlin 1928

- - - -

Der Text des "Versuchs einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre" von Fichte in dem entsprechenden Kapitel der Untersuchung wurde der Reihe: Deutsche Literatur, Reihe Romantik, Bd 2 "Vorbereitung" hsg. v. Kluckhohn, entnommen.

- - - -

An Gesamtdarstellungen der Epoche der deutschen Klassik und Romantik wurden in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Untersuchung benützt:

- Hans Urs von Balthasar, Apokalypse der deutschen Seele, Salzburg 1937
- Hans Heinrich Borchardt, Der Roman der Goethezeit (1. -3. Tsd.) Urach u. Stgt.
1949
- Hermann August Korff, Geist der Goethezeit, Bd I - IV,
Leipzig 1923 ff.

Ich habe Herrn Dr. Eduard Berend,
und Frau Dr. Käte Hamburger,
zu danken für einen Münchner Abend, den
sie mir und meinen Jean-Paul-Problemen
gewidmet haben.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hel-
mut Motekat, der mir mit vielen Hinwei-
sen und nimmermüder Geduld die anfäng-
lichen Schwierigkeiten meiner Beschäfti-
gung mit Jean Paul und dieser Arbeit über-
winden half.

Zu größtem Danke aber bin ich meinem
verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr.
Hans-Heinrich Borchardt, verpflichtet, zu
dem ich jederzeit mit meinen Problemen
kommen durfte, dem ich als einem Jean
Paul-Kenner manche wertvolle Anregung
verdanke, und dem ich zu verdanken ha-
be, daß diese Arbeit schließlich doch noch
zu einem Ende gelangte.

Lebenslauf

Am 2. Oktober 1926 bin ich in Augsburg geboren. Ich besuchte von 1933 bis 1937 die Volksschule und von 1937 bis März 1945 die Maria-Theresia-Oberschule in Augsburg, aus der ich vorzeitig, im November 1944, mit dem Reifevermerk zum Kriegseinsatz entlassen wurde. Ich habe mit der Abschlußprüfung im Förderungskurs III der Universität München die Berechtigung zum Studium an einer deutschen Hochschule erworben. Von 1950 bis 1955 war ich als wissenschaftliche Hilfskraft am Seminar für deutsche Philologie der Universität München beschäftigt.

Ich habe an der Universität München zwölf Semester Germanistik, Geschichte und Anglistik studiert. Vorlesungen und Übungen habe ich u. a. gehört

in der Germanistik bei den Herren Professoren:

Otto Basler, Hans Heinrich Borchardt, Eduard Hartl, Geheimrat Carl von Kraus, Helmut Motekat, Friedrich von der Leyen und Geheimrat Ferdinand Sommer,

in der Geschichte bei den Herren Professoren:

Geheimrat Walter Goetz, Heinrich Günter, Franz Schnabel, Johannes Spörl, Max Spindler und Friedrich Wagner,

in der Anglistik bei den Herren Professoren:

Wolfgang Clemen, Geheimrat Max Förster und Fritz Wölcken.



